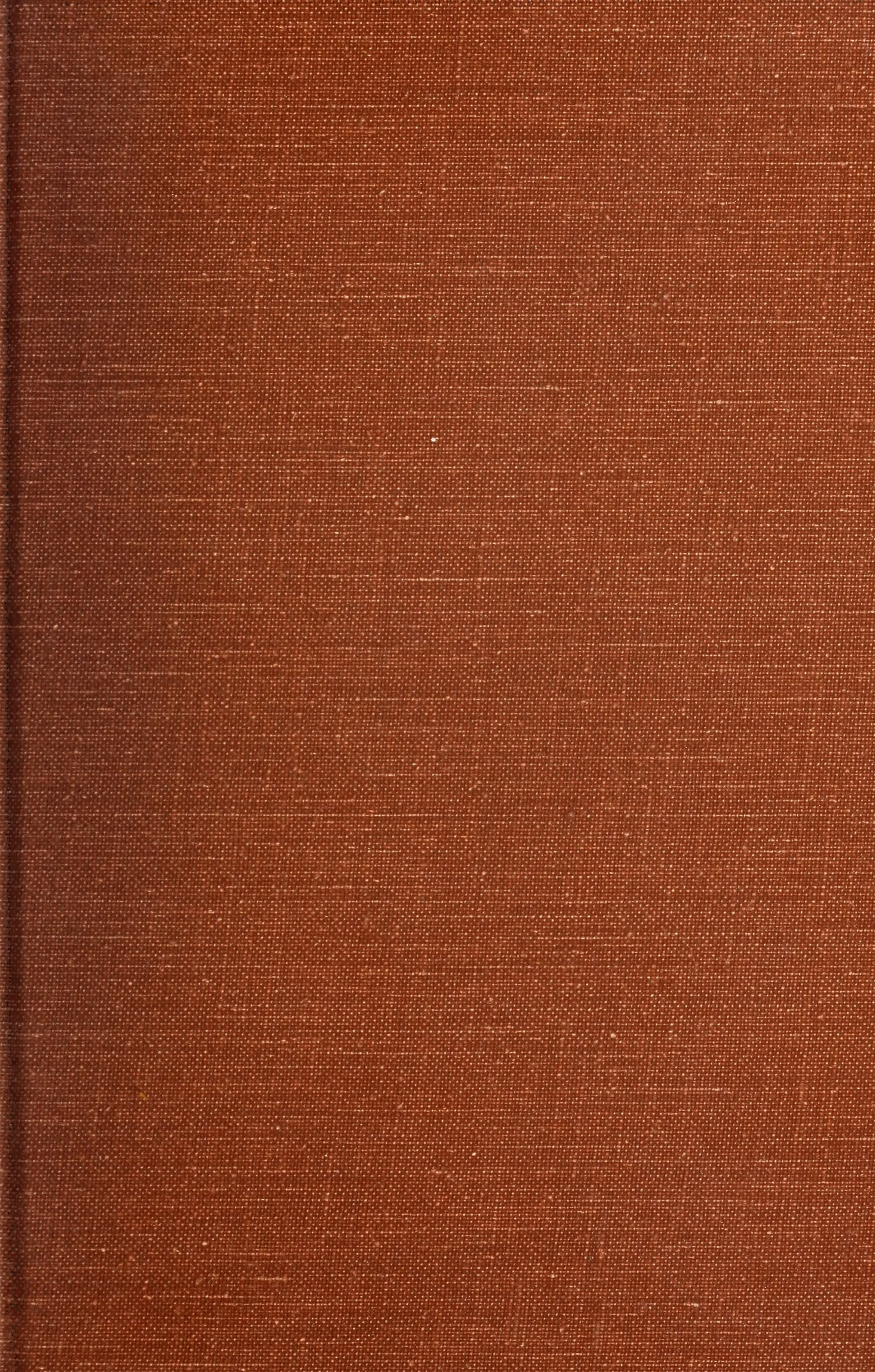














Dr. Karl Hinkel's

Allgemeine Aesthetik.





Allgemeine Aesthetik

für

gebildete Leser.

Von

Dr. Karl Hinkel,
Professor an der Universität zu Marburg.

Pforzheim,
Flammer und **Hoffmann.**
1847.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist zunächst zum Gebrauche bei Vorlesungen über Aesthetik bestimmt. Ich habe daher die philosophische Fachsprache so viel als möglich vermieden und die Erörterung der Standpunkte und Ansichten anderer Aesthetiker, so wie die ausführlichere philosophische Begründung der meinigen ganz weggelassen. Denn ich bin der Meinung, daß Beides nicht sowohl in Lehrbücher gehört, welche allgemein verständlich sein müssen und nur in aller Kürze und Bestimmtheit die Sache selbst entwickeln dürfen, als vielmehr in streng wissenschaftliche Abhandlungen und mündliche Vorträge.

Da dieselben Gesichtspunkte auch bei solchen Werken gelten, welche für das gebildete Publikum im Allgemeinen bestimmt sind, so würden meine Wünsche mehr als befriedigt sein, wenn diese Schrift auch in weiteren Kreisen gebildeter Leser einigen Anklang fände.

Marburg, im April 1847.

Dr. Karl Hinkel.

Einleitung.

Begriff und Eintheilung der gesammten Kunstwissenschaft oder Aesthetik im weiteren Sinne.

Unter einer Wissenschaft versteht man gewöhnlich den Inbegriff oder die zusammenhängende Entwickelung und Darstellung Dessen, was man über einen Gegenstand weiß, so daß demnach z. B. die Naturwissenschaft der Inbegriff oder die zusammenhängende Darstellung Dessen wäre, was man über die Natur weiß. Da nun dieses Wissen theils in der Kenntniß der Principien, Regeln oder Gesetze besteht, unter welche der Gegenstand fällt, theils in der Kenntniß aller der über denselben gemachten Beobachtungen und Erfahrungen, so zerfällt jede Wissenschaft zunächst in zwei Theile, einen philosophischen und einen empirischen.

Der philosophische Theil handelt bloß von den Principien, Regeln, Gesetzen, oder den allgemeinen Resultaten, welche aus den über den Gegenstand gemachten Beobachtungen und Erfahrungen abgeleitet worden sind, und kann deßhalb auch der allgemeine, theoretische, speculative Theil oder die reine Wissenschaft genannt werden. Der empi-

rische Theil dagegen enthält die zusammenhängende Darstellung aller der einzelnen Beobachtungen und Erfahrungen, aus welchen jene allgemeinen Resultate oder Gesetze gezogen wurden und welche somit als Beispiele zur Veranschaulichung der allgemeinen Regeln und Gesetze dienen. Er kann daher auch der specielle Theil oder die erfüllte Wissenschaft genannt werden. Da man endlich von jenen allgemeinen Gesetzen, wie von den besonderen Erfahrungen oft eine Anwendung auf das Practische machen kann, so hat man auch wohl die Art und Weise dieser Anwendung als eine Anleitung zu derselben in einem Zusammenhange von Regeln dargestellt und ebenfalls Wissenschaft genannt. Dieser dritte Theil wird sonach mit Recht die angewandte Wissenschaft genannt.

Wenden wir das Gesagte auf die Kunst und die Kunstwerke als einen Gegenstand der Wissenschaft an, so ist die Kunstwissenschaft oder die sogenannte Aesthetik[1] der Inbegriff oder die zusammenhängende Entwickelung und Darstellung Dessen, was man über die Kunst und die Kunstwerke weiß, und zerfällt in die genannten drei Theile, den theoretischen, speculativen oder philosophischen, den empirischen und den angewandten Theil.

Der philosophische Theil, die sogenannte Theorie der Kunst, Kunsttheorie, Kunstphilosophie oder Aesthetik im engeren Sinne, entwickelt die Regeln und Gesetze für die Bildung eines Kunstwerks oder die allgemeinen

---

[1] Der Name „Aesthetik" stammt von Alexander Baumgarten (geb. 1714), einem Anhänger der Wolff'schen Philosophie, welcher den ersten Versuch machte, die Theorie der Kunst wissenschaftlich zu begründen, und bezeichnet „Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens." Das Schöne war ihm nämlich das sinnlich erkannte Vollkommene, fähig, Empfindungen des Vergnügens, der Bewunderung, Furcht und dergl. zu erregen, und die Aesthetik demnach die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntniß dieses sinnlich Vollkommenen. Da nun der Begriff des Schönen und der Kunst, wonach Baumgarten der Kunstwissenschaft diesen Namen gab, nicht befriedigend ist, so trifft auch der Name „Aesthetik" nicht mehr das Wesen der Sache und wird nur als einmal üblich geworden beibehalten.

Principien und Merkmale eines solchen. Der empirische oder spezielle Theil, die sogenannte Kunstgeschichte, enthält sodann die Geschichte der Kunst, so wie der Kunstwerke und deren Beschreibung im Einzelnen, überhaupt die sämmtlichen Beobachtungen und Erfahrungen, welche in Bezug auf die Kunst und die Kunstwerke als einen Gegenstand der Wissenschaft gemacht worden sind, und gibt somit die speciellen Beispiele zur Veranschaulichung jener allgemeinen Principien und Merkmale. Der angewandte Theil endlich enthält eine Anleitung zur Anwendung der Principien und Regeln der Kunst theils auf die Beurtheilung von Kunstwerken, die sogenannte Kunstkritik, theils auf deren Erzeugung, die sogenannte Technik.

Eintheilung der Kunstphilosophie oder der Aesthetik im engeren Sinne.

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich nun auch der Umfang und die Eintheilung des ersten oder philosophischen Theils der Kunstwissenschaft. Er hat nur zu entwickeln, was der Inhalt der Kunst ist und in welchen Formen derselbe zur Erscheinung kommt. Die Beobachtungen und Erfahrungen, aus welchen sich die Regeln für Inhalt und Form der Kunst ergaben, die Beschreibung aller der einzelnen Kunstwerke, in welchen sich diese Regeln mehr oder weniger verwirklicht finden, also der empirische Theil der Kunstwissenschaft oder die Kunstgeschichte gehört eben so wenig in denselben, als die Entscheidung darüber, in wie weit es bei allen einzelnen Kunstwerken gelungen ist, die ergriffene Idee in der Form vollkommen auszudrücken, oder die Kunstkritik. Noch weniger hat er sich mit der Technik zu beschäftigen oder den materiellen Bedingungen einer jeden Kunst und der besonderen Art und Weise ihrer kunstgerechten Ausübung. Was er aus diesen andern Theilen der Kunstwissenschaft aufnehmen wird, hat nur die Bedeutung, beispielsweise zur Veranschaulichung der Theorie zu dienen.

Die nähere Eintheilung folgt aus der Bedeutung der Kunst. Diese ist im Allgemeinen die Thätigkeit des menschlichen Geistes, die Idee des Schönen in der ihr angemessenen äußern Form zu verwirklichen. Die Kunstphilosophie hat sich daher vorzugsweise mit der Entwickelung des Begriffs des Schönen zu beschäftigen. Das Schöne ist nun in dreierlei Beziehungen Gegenstand der philosophischen Betrachtung. Erstens ist zu untersuchen, was das Schöne an und für sich ist und welche wesentlichen Unterschiede und Beziehungen in seinem Begriffe liegen, sodann wie es sich im Einzelnen in der endlichen Welt vorfindet. Das nächste Gebiet, auf welchem uns hier das Schöne entgegentritt, ist die unmittelbare Wirklichkeit des natürlichen und geistigen Lebens; das zweite, diesem objectiven oder gegenständlichen Gebiete Entgegengesetzte ist das Subjective oder Persönliche der Phantasie, welche den Begriff der Schönheit theils durch die Anschauung des Endlich-Schönen, theils durch die Idee des Unendlichen in sich ausbildet und zum Kunstschönen oder Idealen gestaltet. Die Phantasie hat aber, wie der menschliche Geist überhaupt, eine doppelte Bedeutung. Sie ist eine geistige Kraft, welche jedem Menschen als solchem in höherem oder geringerem Grad eigenthümlich ist. Allein sie erhält bei den Menschen verschiedener Zeiten und Völker eine besondere Richtung und Anschauungsweise durch die religiöse Idee, welche den Maßstab aller menschlichen Betrachtung bildet und damit auch den allgemeinen Entwickelungsgang der Kunst bedingt. Daher folgt drittens die Entwickelung des Schönen, wie es von der Kunst verwirklicht erscheint, oder des Kunstschönen.

Neben dem allgemeinen Wesen des Kunstschönen, der Kunst und des Kunstwerkes werden nun sowohl durch den Inhalt als die ihm entsprechende Form eigenthümliche Verschiedenheiten in der Art und Weise wie in den Mitteln der Verwirklichung des Schönen durch die Kunst bedingt. Diese breitet sich daher zu

einem System einzelner Künste aus, in welchem die Idee der Schönheit ihren angemessenen Ausdruck findet. Entweder wird die Idee in einem realen, sinnlichen Körper dargestellt und dieser selbst zum Kunstwerke gestaltet, wie in der Architektur, Skulptur und Malerei, oder sie wird in dem ideelleren Elemente des Klanges, in Ton und Wort verwirklicht, wie in der Musik, Poesie und Prosa. Danach zerfallen die Künste in reale und ideale. Für die Betrachtungsweise einer jeden einzelnen aber wiederholt sich der Gang, welcher sich aus dem Wesen der Kunst überhaupt ergiebt. Zuerst wird ihr Inhalt entwickelt, demnächst das Material und die Formen, in welchen sie denselben darstellt, und hierauf die wesentlichen Unterschiede, welche durch die religiöse Idee oder den Gemeingeist der verschiedenen Völker und Zeiten in ihren Werken erzeugt werden.

Demnach hat die Kunstphilosophie zuerst den Begriff und die allgemeinsten Beziehungen und Unterschiede des Schönen im Allgemeinen, und hierauf das Wesen des Endlich-Schönen und des Kunstschönen insbesondere zu entwickeln. Da nun Ersteres keiner ausführlicheren Auseinandersetzung bedarf und vielmehr die Betrachtung des Endlich-Schönen und des Kunstschönen im Einzelnen den eigentlichen Inhalt der Kunstphilosophie ausmacht, so wird der allgemeine Begriff des Schönen am besten in der Einleitung erörtert und sodann das Wesen des Endlich-Schönen und des Kunstschönen im Einzelnen in zwei Hauptabtheilungen abgehandelt. Von diesen beiden Theilen aber enthält wieder der erste die Theorie der Kunst im Allgemeinen, indem er zeigt, wie das Endlich-Schöne den Inhalt des Kunstschönen bildet und letzteres aus ersterem hervorgeht; der zweite dagegen die Theorie der besonderen Künste, in so fern er untersucht, wie sich das Kunstschöne in den einzelnen Künsten verwirklicht. Hieraus ergiebt sich die folgende Eintheilung der Kunstphilosophie:

Erste Abtheilung.

Die Kunst im Allgemeinen.

Erstes Kapitel. Das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit

A. des geistigen Lebens (das Geistig-Schöne);
  a. der Begriff des Geistig-Schönen im Allgemeinen;
  b. das Naive, Edle, Heroische und Sentimentale;
  c. das Erhabene und Komische;
  d. die Form des Geistig-Schönen in seiner äußern Erscheinung;

B. der Natur (das Naturschöne);
  a. der Begriff des Naturschönen im Allgemeinen;
  b. Einheit und Mannichfaltigkeit in der Natur;
  c. die Natur mit dem Scheine des Geistig-Schönen.

Zweites Kapitel. Das Endlich-Schöne in dem subjectiven Geiste, und zwar

A. in der menschlichen Phantasie an sich;
  a. die Fähigkeiten und das Maß der Phantasie;
  b. die durch den geistigen Standpunkt des Subjects bedingten Stufen der Phantasie;
  c. die Befähigung des Subjects zum künstlerischen Bilden oder das Wesen des Künstlers;

B. in der Phantasie der Völker (Allgem. Kunstgeschichte);
  a. die Kunstidee der monotheistischen Völker des Orients;
  b. die der polytheistischen Völker, der Aegypter, Griechen und Römer;
  c. die christliche oder romantische Kunst.

Drittes Kapitel. Das Kunstschöne.

A. Das Wesen der Kunst und des Kunstwerkes;
  a. das künstlerische Bilden,
  b. das Wesen des Kunstwerks.

B. Eintheilung der Kunst in das System der Künste;
 a. Eintheilung der Künste,
 b. Entwickelungsgang derselben.

Zweite Abtheilung.

Die besonderen Künste.

Erstes Buch. Die realen Künste.

Erstes Kapitel. Die Architektur mit den zu ihr gehörigen Künsten.

A. Inhalt und Eintheilung;

B. Material und Form der Darstellung;

C. die durch die religiöse Idee oder den Gemeingeist der Völker bedingte Entwickelung derselben, oder die Geschichte der Baustyle. (Derselbe Gang wiederholt sich bei jeder der folgenden Künste.)

Zweites Kapitel. Die Skulptur.

Drittes Kapitel. Die Malerei.

Zweites Buch. Die idealen Künste.

Erstes Kapitel. Die Musik.

Zweites Kapitel. Die Poesie.

Drittes Kapitel. Die Prosa.

Wir wollen nun den Begriff des Schönen an sich, seinen allgemeinsten Beziehungen und Unterschieden nach entwickeln und damit beginnen, denselben zunächst aus dem Wesen des Gemeingeistes herzuleiten.

Ableitung des Begriffs der Schönheit und der Kunst aus der religiösen Idee oder dem Gemeingeiste.

Wir müssen zuvörderst, da wir bereits von Kunst und Kunstwerken gesprochen haben, bestimmen, was darunter zu verstehen sei.

Das Leben und Handeln des Einzelnen, wie eines ganzen Volkes wird überall, zu jeder Zeit und in allen seinen Beziehungen und Verhältnissen, in Familie, Kirche, Staat und geselligem Verkehre, in Moral und Recht von einer *gemeinsamen Idee* durchdrungen und geleitet. Diese ist die *religiöse Idee* oder *die Religion*. So nennen wir aus diesem Grunde die Welt, in welcher wir leben: die christliche Welt, weil die Idee des Christenthums oder die christliche Religion die innere, geistige Grundlage unseres Völkerlebens ausmacht und alle Verhältnisse desselben ein Abbild jener Idee sind. Die religiöse Idee ist nun nichts Anderes, als eine bestimmte Ansicht von der Welt im Ganzen, dem Universum, und von dem Verhältnisse des Menschen, überhaupt dieses irdischen, mangelhaften und unvollkommenen Lebens zu Gott oder dem vollendeten göttlichen Leben; eine Idee, welche, sei es nun in Folge einer *directen* oder einer *indirecten* Offenbarung, bei der geistigen Entwickelung der Menschen zuerst in deren Bewußtsein erwacht. Hat sich nun einmal eine solche bestimmte religiöse Anschauung in ihrem Geiste gebildet, so wird sie auch sofort zur herrschenden Macht unter ihnen und tritt als Das auf, was wir das *Gemeinbewußtsein* oder den Gemeingeist eines Volkes nennen. Sie ist dann als der Begriff des *unendlich* oder *absolut Wahren*, *Guten*, *Rechten* und *Vollkommenen oder Schönen*, das höchste geistige Princip, die allgemein anerkannte Wahrheit, der gemäß die Menschen ihr ganzes Leben einrichten und bestimmen, so daß die Religion selbst und alle die derselben untergeordneten Formen des Lebens in Familie, Staat und geselligem Verkehre, also Sitte, Moral und Recht das eigenthümliche Gepräge jener Idee erhalten. Nach ihr wird bestimmt, was *wahr* und *falsch*, *gut* und *böse*, *recht* und *unrecht*, *schön* und *häßlich* ist. Kurz Alles, was der Mensch als Glied eines Gemeingeistes wurde, was er in dieser seiner wesentlichen Bedeutung empfindet und

wirkt, ist die That der bestimmten Idee und die Aeußerung ihrer Macht in ihm. Sie ist daher auch die Bildnerin der Kunst. Sobald nämlich die Idee der Religion im Menschen lebendig wird, sucht er auch, von ihr getrieben, das Leben und die Idee selbst, welche seinen Gemeingeist bildet, in allen ihren Erscheinungen und Aeußerungen zu begreifen. Dies ist aber erst dann vollständig der Fall, wenn es ihm endlich sogar gelingt, sie selbst und die Erscheinungen des Lebens, welchen sie den Stempel ihres Wesens aufdrückte, in einem gemessenen äußern Zeichen so darzustellen, daß Jeder, welcher das Zeichen anschaut, in ihm die verwirklichte Idee anschaut und begreift. Die Idee als dieses Zeichen heißt Kunstwerk; die Geistesthätigkeit aber, die Idee in dem ihr entsprechenden äußern Zeichen auszuprägen oder die Darstellung der Idee in der ihr angemessenen äußern Form durch die Phantasie, überhaupt den Geist des Menschen, wird Kunst genannt. Ein Beispiel aus der bildenden Kunst möge dies veranschaulichen. Die Griechen personificirten bekanntlich allgemeine Begriffe oder Ideen, wie die der Kraft, der Schönheit und dergl. Als nun ihre geistige Entwickelung die Höhe erreicht hatte, daß sie ihren Gemeingeist oder die Idee ihres Lebens begriffen, da gelang es ihnen auch, jene Ideen so vollendet darzustellen, die Idee in der endlichen Form, im Kunstwerke so zu verkörpern, daß selbst wir noch z. B. beim Anblicke der Statuen der mediceischen Venus, des farnesischen Herkules zum Ausspruche genöthigt sind: „Hier sehen wir die Idee ganz verwirklicht, wir schauen das Ideal der Schönheit, der Stärke.“

Das Kunstwerk als die durch den Menschen verwirklichte Idee oder das äußere Bild derselben ist somit Ideal. Die Form desselben ist nun das Schöne. Daher kann man auch sagen: „Das Ideal oder Kunstwerk ist das dargestellte Schöne.“ Denn das Schöne ist eben das seinem Begriffe vollkommen Entsprechende oder die in der Form oder Erscheinung vollkommen ausgedrückte oder durchgebildete Idee.

Das Unendlich-Schöne.

Es fragt sich nun, welche Arten des Schönen im Allgemeinen zu unterscheiden sind.

Wenn wir uns Gott als allweise, ewig und allwissend denken, so folgt daraus, daß in dem Weltganzen Alles am rechten Ort und vollkommen Das ist, was es Gottes Absichten nach sein soll; und daß Gott nicht wie wir die Dinge nebeneinander und nacheinander sieht, sondern seine ganze durchaus vollendete Schöpfung mit einem Male überschaut. Denn entspräche in seiner Schöpfung nicht Alles seinem Begriffe, so wäre sie unvollkommen und nicht weise eingerichtet; und überschaute Gott nicht das Universum, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit einem Male, so wäre sein Wissen unvollkommen, der Entwickelung und Bereicherung fähig, er selbst also nicht ewig und allwissend. Vergleichen wir demgemäß die ganze Welt mit einem großen, in sich vollendeten Mosaikgebilde oder einem großen Gemälde, so können wir also sagen: wie in diesem Gemälde jeder einzelne Strich und Punkt am rechten Ort und so ausgedrückt ist, wie es der Idee entspricht, so daß alles Einzelne mit einander in Einklang steht und ein harmonisches Ganzes, ein wahrhaftes Kunstwerk bildet, so ist auch in der Welt jede Gestalt derselben am rechten Orte; ein wesentlicher Theil des Ganzen und vollkommen Das, was sie den allweisen Absichten Gottes nach sein soll, so daß das Einzelne wie das Ganze seinem Zweck und Begriff, das Reale dem Idealen, die Erscheinung der Idee durchaus entspricht und also schön ist. Und wie wir dieses Gemälde mit einem Blicke übersehen, ohne die einzelnen Striche und Punkte ihrer besondern Bedeutung und Stellung nach für sich zu unterscheiden, so betrachtet auch Gott die einzelnen Gestalten der Welt nicht außer ihrem nothwendigen Zusammenhange mit dem Ganzen. Vielmehr überschaut er die ganze Welt mit einem Male als den Abglanz seines eignen Bildes, nach dem er sie schuf, und

findet sich selbst in ihrem Glanze. Oder wollen wir die Welt als ein lebendig bewegtes, sich vor unsern Augen entwickelndes Ganzes mit einer großen herrlichen Symphonie vergleichen, so können wir sagen: wie wir diese Symphonie, wenn sie ein vollkommenes Kunstwerk ist, nicht nur im Ganzen, sondern auch bis ins Einzelne hinein für schön halten und jeden Accord, ja jeden einzelnen Ton seinem und dem Begriffe des Ganzen entsprechend finden, so ist dies hinwiederum auch in Bezug auf die Welt und ihre Gestalten der Fall, und wie wir in diesem Tonstücke nicht einen Ton von dem andern abgerissen in uns aufnehmen, nicht neben einem einzelnen Trommelschlag einen einzelnen Trompetenstoß, nicht hier eine Dissonanz, dort einen harmonischen Accord u. s. w., sondern die Töne so in ihrem Zusammenhange, daß wir beständig nur den Eindruck des Schönen haben; eben so schaut auch Gott die Welt und ihre Gestalten nicht eine von der andern gesondert, wie sie uns erscheinen, sondern alle in ihrem nothwendigen Zusammenhange, so daß ihm alle Erscheinungen als die wesentlichen Theile des Ganzen in diesem Zusammenhange, ihrer gegenseitigen Auflösung und Versöhnung, kurz als ihrem, d. h. dem Begriffe, welchen sie in dem Ganzen verwirklichen sollen, durchaus entsprechend, vollkommen schön erscheinen. Diese Art des Schönen, wonach die ganze Welt und alles Einzelne in ihr schön ist, weil es seiner Idee ganz entspricht, können wir, weil es in dieser Weise nicht für uns, sondern nur für Gott da ist, oder in der Anschauung Gottes liegt, das Schöne in Gott oder das Unendlich-Schöne nennen, und dürfen mit Göthe einstimmen, wenn er in dieser Beziehung sagt:

> Das Ganze ist nur für einen Gott gemacht,
> Er findet sich in seinem ew'gen Glanze,
> Uns hat er in die Finsterniß gebracht,
> Und Euch taugt einzig Tag und Nacht.

Dies ist das Schöne, nicht wie es auf Erden vergänglich, zersplittert und getrübt durch die Beimischung des Zufälligen erscheint, sondern wie es in ewiger Klarheit und Vollendung im Reiche Gottes als Ideal wohnt, als Abglanz Gottes selbst, wie Pabst Clemens XIV. sagt, als der

Lichtquell, der vom Throne Gottes
Sanft und silberwogicht sich ergießt,
Und nachahmend in die fernsten Welten
Wie ein heller Strom aus Eden fließt.

Das Endlich=Schöne und Häßliche.

Ein anderer Begriff des Schönen ergiebt sich aus unserer endlichen oder zeitlichen Betrachtungsweise. Wir überschauen nicht wie Gott mit einem Male die Welt in ihrem ewigen Glanze und ihrer harmonischen Vollendung, wir erblicken ihre Erscheinungen und Gestalten nicht in ihrem ewigen Zusammenhang und Einklange, sondern eine Gestalt nach und eine neben der andern, somit alle unter sich getrennt und entgegengesetzt. Für uns giebt es nur Licht und Schatten, Tag und Nacht, Gegensätze und Widersprüche. Denn vor unserem Blick ist jenes Gemälde, womit wir die Welt verglichen, nicht ganz aufgerollt, so daß wir es in seiner Wahrheit als ein Ganzes schauten. Vielmehr wie dieses Gemälde, wenn es über einen Stab gerollt wird, immer nur einen kleinen Durchschnitt zeigt, der als eine Reihe unzusammenhängender, bunter Striche erscheint, wo höchstens einzelne schöne Glieder des Ganzen neben vielem Unzusammenhängenden, Zerrissenen zum Vorschein kommen, so schauen auch wir immer nur einen kleinen Durchschnitt oder ein kleines, vom Ganzen losgerissenes Stück der Welt, in welchem sich höchstens einzelne schöne Theile des Ganzen neben vielen disharmonischen und ganz unzusammenhängenden Gestalten zeigen. Und wie in jener musikalischen Harmonie neben den einzelnen schönen Accorden auch jede Dissonanz für sich genom=

men unaufgelöst und mißklingend unser Ohr berührt, so sehen wir denn auch in der Welt, wie sie uns vorliegt, einzelne Gestalten, die ihrem Begriff oder dem Idealen zu entsprechen, andere, die demselben nicht zu entsprechen scheinen, weil wir sie gar nicht in Einklang mit dem Unendlichen zu bringen vermögen. Jene nennen wir schön, diese häßlich. Wir würden aber beide nicht so nennen, wenn wir sie in ihrem Zusammenhang und zu einem harmonischen Ganzen aufgelöst sähen, wo sie nicht mehr getrennt, vereinzelt und im Gegensatze mit einander stehen. Allein durch das Losreißen aus ihrem ewigen Zusammenhange verlieren alle mehr oder weniger das Band, welches sie mit dem Unendlichen verknüpft. Daher erscheinen selbst die schönen Gestalten, welche uns entgegentreten, nicht vollkommen, weil ihnen stets die Vollendung fehlt, welche sie erst im vollen Einklange mit dem Ganzen erhalten. Sie nähern sich nur dem vollkommen Schönen in dem Maße, als sich jener Zusammenhang in ihnen kund giebt. Die Welt, wie sie uns erscheint, ist demnach weder im Ganzen noch in ihren einzelnen Erscheinungen vollendet schön; denn wir sehen sie nicht in ihrer vollkommen harmonischen Gestalt, und ein eigentliches Ideal findet sich auf Erden nicht, sondern nur Annäherungen zum Ideal. Wir müssen daher das Schöne auf Erden im Unterschiede von dem Unendlich-Schönen das Endlich-Schöne nennen.

Begriff und Form des Kunstschönen.

Würde nun die Kunst Das, was der Mensch für schön hält, also das Endlich-Schöne, überhaupt das Endliche so darstellen, wie es dem Menschen erscheint, so würde es nichts vollkommen Schönes, Idealschönes in der Kunst geben, weil eben selbst das Endlich-Schöne an sich nie idealschön ist, sondern sich nur dem Ideale nähert. Ferner fiele dann das Häßliche, ja alles Endliche, was nicht geradezu schön oder der

vollständige Ausdruck seiner Idee ist, außer den Bereich der Kunst. Und weil die Ansichten der verschiedenen Völker, Zeiten und Individuen über Das, was schön ist, von einander abweichen, so würde endlich bei der Annahme, der Begriff der christlichen Völker vom Endlich-Schönen sei richtiger, als der der Orientalen, Griechen und Römer, nur das Kunstschöne der christlichen Völker wirklich schön zu nennen sein. Selbst auf dem Gebiete der christlichen Kunst wäre unter der weiteren Voraussetzung, der Begriff einer bestimmten Epoche der christlichen Kunst, ja eines bestimmten Künstlers sei der richtigste, nur eine ganz bestimmte Richtung des Kunstschönen wirklich schön. Dies Alles widerspricht aber sowohl der Erfahrung, als dem Wesen der Kunst und des Kunstschönen. Denn erstlich steht es fest, daß die Kunst das Idealschöne zur Erscheinung bringt; sodann schließt sie auch die Darstellung des Häßlichen und unvollkommen Schönen nicht aus, und endlich findet sich das Kunstschöne nicht ausschließlich auf dem Boden der christlichen Kunst. Hieraus ergiebt sich, daß das Kunstschöne anderer Natur ist, als das Endlich-Schöne. Die Kunst stellt nämlich jeden endlichen Gegenstand nicht so dar, wie er in der gemeinen Wirklichkeit vorliegt, als verrenktes, aus dem Ganzen losgerissenes Stück, gleichsam als Zerrbild, als anamorphotische Gestalt, als den abgerissenen Ton oder Accord, — sondern als ein schönes Glied des Weltplanes. Sie verknüpft ihn mit dem Ganzen, streift ihm alles Zufällige und Unwesentliche ab, welches ihm, in so fern er als ein aus dem Ganzen losgerissenes Stück erscheint, noch anhängt, und macht ihn zum reinen und vollendeten, allgemeingültigen Ausdruck der Idee, welche er in der Harmonie des Ganzen darstellt. Somit entnimmt sie ihn ganz der endlichen zufälligen Stellung, worin er uns in der Wirklichkeit entgegentritt und erhebt ihn in das Reich des Wesentlichen, des Unendlich-Schönen, des Idealen, in den nothwendigen Zusammenhang und in Einheit mit der

Harmonie des Alls. In diesem Sinne spricht sich auch Göthe im Vorspiele zu Faust über das Verfahren des Künstlers aus:

Wodurch bewegt er alle Herzen,
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durch einander klingt;
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt? —
Des Menschen Kraft im Künstler offenbart.

Hiemit macht die Kunst jeden Gegenstand zu einem Abbilde des Unendlichen, zum Ideal, und in dieser Weise dargestellt nennen wir jeden Gegenstand des endlichen Lebens, mag er nun der zeitlichen Betrachtung schön oder häßlich, groß oder klein, erhaben oder komisch, hoch oder niedrig, geistig oder sinnlich vorkommen, kunstschön, oder, als den vollendet durchgebildeten Ausdruck einer wesentlichen Idee, Ideal. Das Kunstschöne ist demnach das in endlicher Form dargestellte Unendlich-Schöne oder das mit dem Scheine des Unendlichen dargestellte Endliche; und das Verfahren der Kunst, jeden Gegenstand zu einem Abbilde des Unendlichen, zum Ideale zu gestalten, heißt mit Recht „Idealisiren".

Einige Beispiele mögen zur Erläuterung des Gesagten dienen.

In der Wirklichkeit haben sich noch nie Menschen von der vollkommen durchgebildeten Schönheit gefunden, welche wir z. B. in den Statuen eines belvederischen Apoll, einer mediceischen Venus bewundern. Wohl aber waren die Muster für jene idealen Figuren Menschen, bei deren Abbildung es

nur nöthig war, sowohl im Aeußern, wie in den Mienen und der ganzen Haltung alles Zufällige, d. i. alles Das wegzulassen, was nicht durchaus und wesentlich zum Ausdrucke der Idee, welche sie darstellen sollten, gehörte, um sie zu kunstschönen, idealen Figuren zu gestalten. Man darf jedoch deßhalb nicht glauben, daß sich an dem idealisirten Kunstwerk irgend Etwas vorfinde, was nicht in der Wirklichkeit auch bestanden habe. Wir finden nur im wirklichen Leben die einzelnen wesentlichen, der Idee ganz entsprechenden Züge mit andern zufälligen, das Wesen nicht bezeichnenden und also unvollkommenen vermischt, und der Künstler hat den Zweck, diese wegzulassen, jene aber zu sammeln und zu einem vollendeten Bilde der darzustellenden Idee zusammenzufassen. So z. B. werden sich alle jene einzelnen schönen Züge der jungfräulichen Anmuth und Schönheit, des Scherzes und der Schalkhaftigkeit, welche bei der Knidischen Venus des Praxiteles unsere Bewunderung erregen, bei griechischen Frauen vorgekommen sein; aber sie haben sich nicht bei einer einzigen vereinigt gefunden. Daher gab ja auch Kroton dem Zeuxis als Muster für ein Bild in Juno's Tempel mehrere schöne Frauen, um ein vollendetes Gesammtbild danach zu malen und Ariosto im rasenden Roland XI, 71, wo er von einem Ideale weiblicher Schönheit spricht, sagt mit Beziehung auf dieses künstlerische Verfahren:

> Und hätte sie gewohnt in Krotons Wällen,
> Als man das Bild von Zeuxis malen ließ,
> Das er in Juno's Tempel sollte stellen,
> Und man so viele Schönen zu ihm wies,
> Als er, um ein Vollkommenes darzustellen,
> Von dieser Jenes nahm, von jener Dies,
> Er brauchte keine von den andern Frauen,
> Denn alles Schöne war an ihr zu schauen.

In ähnlicher Weise sagen wir auch, der Porträtmaler schmeichle seinem Gegenstande, er idealisire ihn. Er thut dies

aus demselben Grunde. Wenn sein Bild auf Kunstwerth und nicht bloß auf Naturtreue Anspruch machen, wenn es ein Kunstwerk und nicht bloß eine Copie werden soll, so muß er einen treuen, vollkommenen Ausdruck des geistigen Wesens des Menschen geben, dessen Porträt er entwirft. Zu dem Ende wird er aber von allen den Mienen und Stellungen, welche dieser Mensch möglicherweise annehmen kann, diejenigen herausgreifen und darstellen, welche allein der wahre und charakteristische Ausdruck seiner Seele sind, und die andern als nicht bezeichnend und unwesentlich übergehen; sodann aber wird er auch im Aeußern jede unwesentliche Abweichung im Gesicht, jeden Mangel oder Ueberfluß der natürlichen Form in den einzelnen Zügen nach Befinden der Umstände weglassen, sobald sie nicht zum Ausdruck der Seele dienen und daher, wenn er sie darstellen wollte, nur als unnützes Beiwerk die Einheit des Ganzen stören würden. Dasselbe Verfahren zeigt sich in der Poesie. Wir sahen, daß das Idealisiren in der Kunst darin bestehe, alle die einer bestimmten Idee entsprechenden und demnach wesentlich zu ihr gehörigen Züge zu einem Gesammtbilde zu vereinigen; nicht aber darin, alles einzelne Schöne oder Häßliche insgesammt auf einen Gegenstand zu übertragen und so, statt idealer Kunstgestalten, Carricaturen zu schaffen. Daß also das Idealisiren auch in der Poesie nicht darauf beruht, alles geistig und sittlich Schöne oder Häßliche zusammen auf eine Person zu übertragen, und so, statt wirklicher Menschen, reine Engel oder Teufel darzustellen, ergiebt sich bereits aus dem Gesagten. Dies widerspräche schon der Wirklichkeit. Zwar finden sich an einem Gegenstand oft außer der wesentlichen und charakteristischen Seite desselben noch mehr oder weniger andere schöne oder häßliche Eigenschaften, welche der Künstler auch je nach seinen Zwecken neben der wesentlichen Seite berücksichtigen, oder auch wohl zum Gegenstande besonderer Darstellungen machen kann. Der Epiker kann z. B. demselben Helden, welchen der drama-

tische Dichter als nur von einer ihm wesentlichen Leidenschaft etwa der Herrschsucht erfüllt darstellt, noch außerdem von verschiedenen andern Seiten als Vater, Freund, Gatten u. s. w. zeigen, und der Porträtmaler ein und dieselbe Person in verschiedenen Situationen und Eigenthümlichkeiten auffassen. Aber an keiner Naturgestalt und keinem Menschen finden sich alle nur möglichen Mängel oder Vorzüge in einseitiger Weise vereinigt. Wollte daher auch ein Dichter, wie z. B. der Engländer Richardson in seinen Familienromanen gethan hat, alle nur irgend erdenkbaren Tugenden und Vollkommenheiten oder Laster und Gebrechen einer Person beilegen, so würde Niemand solche Figuren für wirkliche Menschen, sondern nur für leere Phantasiegebilde oder Carricaturen halten. Zudem müßten sie, auch wenn ihre Existenz möglich, ja wirklich wäre, dennoch erst vom Dichter idealisirt werden, um anstatt endlich-schön oder häßlich, was sie in diesem Falle doch an sich nur sein würden, erst wahrhaft kunstschön zu werden. Jenes Verfahren, welches zuweilen irrigerweise Idealisiren genannt wird, ist demnach falsch. An den Gestalten der unmittelbaren Wirklichkeit haften mannichfaltige Eigenschaften und Beziehungen, welche für die im Kunstwerk auszuführende Idee unwesentlich sind und ihren Einklang mit dem Unendlichen, mit dem harmonischen Leben des Weltganzen stören. Der Dichter nun, welcher wahrhaft idealisirt, enthebt sie diesem Boden der endlichen Widersprüche, der Zufälligkeit des Daseins, des unaufgelösten Kampfes und Zwiespaltes. Er macht sie zum klaren allgemeinen Ausdrucke der ihnen zu Grunde liegenden Idee, also zum Ideale und flicht sie als nothwendige und wesentliche Glieder in die unendliche Kette der ewigen Lebensideen oder in die Harmonie des Alls versöhnend ein. In dieser Weise dargestellt werden schöne oder gute, wie häßliche oder schlechte Charaktere kunstschön. Die idealen Gebilde eines Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare, Göthe liefern dafür den besten Beweis.

Wie könnte uns auch das Kunstwerk befriedigen, wie könnte es auf unsere Seele die unendlich großartige Wirkung haben, uns über die Endlichkeit hinweg nach der Welt des Ewigen zu erheben, aus dem endlichen Reiche des Schmerzes und der Trübsal in das Reich des ewigen Friedens, der Harmonie und Versöhnung, in jenes heitere Gebiet, wo „des Jammers trüber Sturm nicht rauscht, wo kein Schmerz die Seele mehr durchschneidet, keine Thräne mehr dem Leiden fließt und nur das heitere Blau der Ruhe schimmert,“ — wenn der Dichter die Gestalten und Zustände des Lebens so hinstellte, wie sie das unvollkommene endliche Leben unmittelbar darbietet? Das zeitliche Loos des Schönen und Guten der Erde würde unsre Seele eben so mißklingend berühren, als das Häßliche und Böse, wenn er nicht beide Seiten des Lebens in seinen poetischen Figuren idealisirte. Dies thut aber z. B. Dante, indem er mit einer staunenswerthen Kühnheit und Gewalt des Geistes das ganze irdische Leben mit seinen verschiedensten Gestalten und Gegensätzen, seinen mannichfaltigsten Interessen und Zwecken mit einem Zauberschlage zum Reiche des Unendlichen, Göttlichen, der ewigen Weltordnung umsetzt, in welchem nun die Menschen mit ihren Tugenden und Lastern, ihren Vorzügen und Mängeln, ihren Thaten und Leiden in vollendeter Klarheit und Ruhe, in vollkommenster Einheit und Harmonie für die Ewigkeit dastehen. So bestand auch bei Shakespeare dieses Idealisiren darin, daß er das Leben mit allen seinen geistigen Gestalten, seinen Ideen, Zuständen und Interessen zwar in seine verschiedensten Beziehungen, in die er sich wie jeder wahre Genius selbst eingelebt hatte, auflöste und mit derselben scheinbaren Zufälligkeit und Disharmonie zusammenstellte, welche sie im Leben zeigen, — aber dabei doch wieder alle diese Beziehungen unter dem Zusammenhang auffaßte, in welchem sie mit der Harmonie des Weltganzen stehen. Alle menschlichen Charaktere und Handlungen, die uns im Leben, mögen sie nun gut oder

böse, schön oder häßlich sein, als mangelhaft und nicht vollkommen schön entgegentreten, bringt er in Wechselwirkung mit den allgemeinen, ewigen Gesetzen der unendlichen Welt oder, wie wir sagen, der göttlichen Weltordnung, und löst sie darin so auf, daß sie nicht als abgerissene verstümmelte Theile und im Zwiespalte zwischen ihrer Idee und Erscheinung, sondern als die ewigen, wesentlichen, nothwendigen, Glieder des in sich vollendeten Weltenplanes, als die Gestalten einer höhern Sphäre erscheinen, wo die reine Harmonie wohnt. Er ergreift alle Ideen, Leidenschaften und Richtungen des Lebens vom Erhabensten, Edelsten, Schönsten und Zartesten bis zum Niedrigsten, Gemeinsten, Häßlichsten und Wildesten; aber er stellt sie nicht in der Unordnung und Zerrissenheit dar, welche ihnen im endlichen Leben eigenthümlich ist. Sein mächtiger Geist überwindet und fesselt sie in die Harmonie jener Weltordnung. Dasselbe gilt von den idealen Bilden Göthe's, welches dieser selbst eben so treffend und bestimmt in der oben angeführten Stelle aus dem Vorspiele zu Faust, als schön und anmuthig in der Zueignung zu derselben Tragödie schildert. Auch er stellt die Freuden und Leiden, die heitern und schmerzlichen Gefühle des Lebens, die Irren, Zweifel und Kämpfe des Gemüths, die schönen und häßlichen Handlungen, die guten und bösen Charaktere der Menschheit dar; aber er versetzt sie aus dem Kampfe des endlichen Lebens in die Versöhnung und Harmonie des Idealreichs. So sind zwar alle seine poetischen Figuren lebensvolle Gestalten der Wirklichkeit, aber nicht mehr so, wie sie in dem unmittelbaren Leben erschienen, getrübt durch die Beimischung des Zufälligen und Unwesentlichen und behaftet mit der nur den Schranken der Sinnlichkeit angehörenden schweren Masse, nicht mehr gefesselt von der Noth und Bedürftigkeit des natürlichen Daseins, nicht mehr hingenommen und verwickelt in alle die Verkehrungen, welche mit der Zerfahrenheit und Disharmonie des endlichen Lebens zusammenhängen, sondern,

wie sich Schiller ausdrückt, „aus der Sinne trüben Schranken in die Freiheit des Gedankens" versetzt. Es sind nur noch die reinen, von allem Zufälligen und Unwesentlichen, von dem Schmerze und dem Zwiespalte der endlichen Existenz befreiten Ideen oder Formen der wirklichen Zustände und Gestalten, welche der Dichter poetisch verkörpert. Weil nun Göthe wie jeder wahre Künstler, welcher das reine Kunstschöne hervorbringt, die Gestalten des zeitlichen Lebens in das Reich des Idealen, der reinen Formen, der ewigen Ideen und Wahrheiten erhebt, und daher auch nicht lärmend mit seiner eignen Persönlichkeit hervortritt, nicht mitten im heißen Schmerze oder der stürmischen Freude die Gefühle, Leidenschaften und Zustände malt, die ihn erfüllen, sondern erst nach dem Kampfe und der Unruhe spricht, in der tiefen und klaren Stille und Versöhnung des Gemüthes; — so ist in allen seinen Dichtungen auf das Bild des Kampfes, der Unruhe und Bewegung, auf das Bild der endlichen Gegensätze, Verwickelungen und Stürme eine Klarheit und Ruhe, ja eine Heiterkeit ausgegossen, welche mit allen jenen Disharmonien versöhnt. Und darin liegt eben der unendliche Zauber des Kunstschönen, daß die Furcht und der Zweifel, welchen die Verkehrung und der Zwiespalt des irdischen Daseins in uns erregt, vor ihm entflieht. Denn es macht uns die Gewißheit anschaulich, wie jener scheinbare Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung, zwischen dem Ewigen und Zeitlichen, dem Unendlichen und Endlichen vom Ewigen aus gelöst, wie die endliche Welt vom Geiste Gottes durchdrungen und gehalten und in der Harmonie der ewigen Welt versöhnt und verklärt ist.

Inhalt des Kunstschönen.

Aus Dem, was in dem Vorhergehenden über den Begriff und die Form des Kunstschönen gesagt wurde, erhellt nun auch, was den Inhalt des Kunstschönen bildet. Durch das

Idealisiren der Kunst wird jeder Gegenstand des endlichen Lebens, mag er für die menschliche Betrachtung als schön oder häßlich, wesentlich oder unwesentlich, groß oder klein, hoch oder niedrig, geistig oder sinnlich erscheinen, kunstschön, oder als der vollendet durchgebildete Ausdruck einer in dem Ganzen nothwendigen und wesentlichen Idee zum Ideale. Nun hat aber jede einzelne, wenn noch so zufällige Gestalt oder Erscheinung in der Harmonie der Welt ihre nothwendige und wohlberechnete Bedeutung, und entspricht ihrem Begriffe oder den Absichten Gottes. Daher muß die Kunst, wenn sie, wie es ihrem Begriffe und Wesen gemäß ist, das ganze Leben nach allen seinen Richtungen und Beziehungen hin wiederschaffend darstellen will, jede Gestalt des Lebens, alle Gegensätze in demselben ergreifen und zum Inhalte des Kunstschönen machen, oder künstlerisch auffassen und kunstschön darstellen. Demnach ist das ganze Leben in allen seinen Beziehungen und Erscheinungen Inhalt des Kunstschönen, stoffartig oder ein Vorwurf für die Kunst, weßhalb auch Göthe in jenem Vorspiele zu Faust den Künstlern zuruft:

> Greift nur hinein in's volle Leben,
> Wo ihr es packt, da ist es int'ressant!

Denn auf diese künstlerische, ideale Weise aufgefaßt, zerfällt das Leben nicht in die endlichen Unterschiede und Gegensätze von wesentlich und unwesentlich, von Anfang, Mitte und Ende; jede Gestalt und Erscheinung selbst ist als ein Glied in der Kette dieser unendlichen Harmonie wesentlich und berechtigt und deßhalb ihr eigner Anfang, ihre eigne Mitte und ihr Ende. Wo daher der Künstler eine Erscheinung aus der Mitte herausgreift, kann er sie sofort in ihrer wesentlichen, absoluten Bedeutung, ihrem ewigen Zusammenhang auffassen und zum Kunstideale machen. Es giebt keinen Gegenstand, welcher unter allen Umständen eine künstlerische Behandlung unmöglich machte. Denn an jedem läßt sich eine höhere Beziehung entdecken, bei keinem

ist das Band, welches ihn mit dem Unendlichen verknüpft und zusammenhält, ganz zerrissen; und wenn auch manche Gestalten des endlichen Lebens der zeitlichen Betrachtungsweise, welche jenen unendlichen Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen nicht übersieht, sondern alle Gestalten nur außer ihrer Totalharmonie anschaut, in Zwiespalt mit der Idee zu stehen und ganz außer den Kreis des Idealen zu fallen scheinen, so ist dies doch eben nur scheinbar, und die Kunst soll gerade jene Verbindung des Einzelnen mit dem Ganzen suchen, das Wesen des Unwesentlichen, den Grund des Zufälligen, den Zusammenhang des Niedrigsten und Unbedeutendsten mit dem Höchsten aufzeigen, kurz die endliche Disharmonie in die unendliche Harmonie auflösen.

Jedoch ist natürlich eben deßhalb, weil die Kunst nur Gestalten, Zustände und Begebenheiten des wirklichen Lebens der Natur und des Menschen, also selbständige Ideen der Wirklichkeit zum Inhalte hat, nothwendig, daß sich dem darzustellenden Gegenstand eine ideale Seite abgewinnen, daß er sich idealisiren lasse. Eine Idee, ein lebendiges, wirkendes Princip muß ihm also zu Grunde liegen; er muß eine selbständige Bedeutung haben oder wenigstens fähig sein, eine geistige Bedeutung, das Gepräge einer Idee aufzunehmen und sich so in Beziehung und Einklang mit der Idee des Ganzen bringen zu lassen. Daher werden viele Gegenstände nicht allein und an und für sich, sondern nur in Beziehung und Verbindung mit andern, Inhalt des Kunstschönen werden können, weil sie ihre vollständige Bedeutung erst in der geistigen oder sinnlichen Verbindung oder Beziehung mit andern Gegenständen erhalten. Im Allgemeinen lassen sich drei Klassen solcher Gegenstände unterscheiden. Dahin gehören erstens solche Dinge, die entweder nur Theile eines Ganzen sind, oder nur dem Nutzen und bestimmten Zwecken dienen, z. B. ein Gerippe, Tische, Stühle, Fahnen, Lanzen, Schwerter und sonstige Geräthschaften, Attri-

bute und Dinge ähnlicher Art, welche an sich nur die Bedeutung haben, Theile oder Werkzeuge eines andern selbständigen Gegenstandes zu sein. Sie sind nicht an und für sich, sondern nur dann ein Inhalt für die Kunst, wenn sie im Vereine mit andern Gegenständen eine selbständige Idee ausdrücken. So kann das Gerippe mit Sense und Stundenglas als Symbol des Todes seine Stelle in einem Kunstwerke finden; Fahnen, Schwerter, Lanzen u. dergl., um im Verein als Trophäe die Idee des Sieges darzustellen. Nicht minder eignen sie sich zur Darstellung, wenn sie in Verbindung mit den Gegenständen gebracht werden, durch welche ihre Bedeutung erst vollständig ergänzt wird. Daher sind wieder Tische, Stühle &c. als Umgebungen des Menschen, Waffen als Schmuck eines Kriegers, das Gerippe in der Darstellung des Zimmers eines Arztes u. s. w. am rechten Orte. Endlich gewinnen sie eine künstlerische Bedeutung, wenn sie mit der Idee des Gemeingeistes verknüpft werden, indem ihnen die Kunst das äußere Gepräge einer selbstständigen Kunstidee, also die Form eines bestimmten Kunststyls giebt. Ein gothischer Sessel oder Tisch, eine griechische Urne oder Vase sind darum auch an sich kunstschön. Eine zweite Klasse von Gegenständen, die nicht an sich, sondern nur in bestimmter Beziehung und Verbindung Inhalt des Kunstschönen werden können, bilden die, im Gegensatze gegen die concreten Begriffe oder die Begriffe concreter Gegenstände, sogenannten abstracten Begriffe. Denn diese existiren nicht als solche, in ihrer abstracten Allgemeinheit in der Wirklichkeit, sondern stets in bestimmter Weise, an bestimmte concrete Begebenheiten und Gestalten geknüpft, und bezeichnen entweder nur ein Verhältniß, eine Beziehung zwischen den Dingen, wie die Begriffe von Ursache, Wirkung, Collision, Wechselwirkung u. dergl., oder eine abstracte Eigenschaft wirklicher Dinge, wie Unsterblichkeit, Gerechtigkeit u. a., oder eine Erscheinungsform wirklicher Dinge, wie Raum, Zeit u. s. w., welche nicht in dieser allgemeinen,

abstracten Weise, sondern immer erfüllt, begrenzt und bestimmt in der Wirklichkeit vorkommen. Alle diese Begriffe müssen daher in bestimmter Weise aufgefaßt und an bestimmten concreten Fällen oder Gegenständen der Wirklichkeit dargestellt werden. Auch kann man sie wie z. B. die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage allegorisch behandeln oder wie im Lehrgedicht zum Gegenstande der künstlerischen Reflexion machen. Als an sich außer den Bereich der künstlerischen Darstellung fallend, lassen sich endlich solche Naturgestalten anführen, welche entweder in der Kette der natürlichen Gestaltungen nur eine Uebergangsstufe bilden, oder in welchen überhaupt das Wesen des organischen oder anorganischen Daseins in sehr unvollkommener Weise verwirklicht ist, wie in manchen Gattungen niederer Thiere und anorganischer Gebilde. Auch diese können nicht wohl an sich, sondern nur in Verbindung mit den natürlichen Umgebungen und unter den Verhältnissen künstlerisch dargestellt werden, welche uns ihre allgemeine Beziehung zum Naturleben überhaupt und ihre besondere Stellung und Bedeutung in demselben vollkommen anschaulich machen. Dagegen würde es falsch sein, innerhalb einer gegebenen Gattung eine ihr zugehörige Naturgestalt, weil in ihr der Gattungsbegriff nicht vollkommen verwirklicht und sie deßhalb häßlich ist, von dem Gebiete der künstlerischen Darstellung ausschließen zu wollen. Denn es ergab sich schon im Vorhergehenden, daß keine Gestalt des Lebens Ideal ist, und daß vielmehr jede einzelne individuelle Gestaltung, sobald ihr ein selbständiges wirkendes Princip zu Grunde liegt, eine im Ganzen berechtigte und nothwendige Stelle einnimmt.

Eben so ist das Häßliche im Gebiete des geistigen Lebens stoffartig, wenn es künstlerisch dargestellt d. h. aus seiner Beschränktheit und Vereinzelung heraus, in die Harmonie und Beziehung mit der ewigen Weltordnung gebracht wird. Ein Geiziger, der unter seinen Geldsäcken sitzend mit gierigen und ängstlichen Blicken bei trübem Lampenschein sein Gold wiegt,

ist ein häßlicher Gegenstand, weil sein Charakter, der Geiz etwas Häßliches, Unsittliches, der wahren Natur des Menschen Widersprechendes ist; aber sein Bild kann kunstschön werden, wenn der Künstler die Idee des unsittlichen Gegenstandes, wenn sie auch eine falsche Form des geistigen Lebens bezeichnet, so durchführt, daß sie sich in dem Bilde auf das Vollkommenste ausgeprägt findet. Hiemit hat ihn denn auch der Künstler aus der beschränkten, vereinzelten Stellung, worin er uns als Zerrbild entgegentritt, herausgehoben und zum vollendeten, allgemeingültigen Ausdrucke einer, wenn gleich verkehrten, doch in dem Ganzen nothwendigen Erscheinung gemacht. Ja selbst Erscheinungen der sog. gemeinen Wirklichkeit, Gegenstände für das Genre in jedem Sinne des Wortes, welche uns, so wie sie sich in der Breite des unmittelbaren Daseins vorfinden, nicht ansprechen und befriedigen, gehören zum Gebiete des Kunstschönen, weil auch das Gewöhnliche, Gemeine und Alltägliche seine nothwendige und berechtigte Stelle im Leben einnimmt. Nur müssen auch sie ihrer beschränkten Sphäre enthoben und auf eine allgemeine und ihrem Begriffe vollständig entsprechende Weise dargestellt werden.

Dabei dürfen wir aber freilich nicht übersehen, daß ein Gegenstand zwar oft von mehreren oder auch von allen Künsten behandelt werden kann, daß aber nicht jede einzelne Kunst wie z. B. die Malerei oder Skulptur jeden Gegenstand wiederzugeben vermag. Es kommt also auch nicht einer einzelnen Kunst zu, alle Ideen oder Gegenstände auf die angegebene Weise darzustellen. Dies ist vielmehr die Aufgabe aller Künste zusammen oder der gesammten Kunst. Wohl aber erweitert sich der Kreis von Gegenständen einer einzelnen Kunst, je vollkommener diese ist; und so finden denn in der schönen Literatur alle die Gegenstände ihre künstlerische Auffassung und Darstellung, welche weder vereinigt, im Zusammenhange, noch einzeln, und weder so tief, noch so vollkommen von den andern Künsten dargestellt werden können.

Der Begriff des Endlich-Schönen nach seiner Entstehung, seinem Verhältnisse zu dem des Unendlich-Schönen und dem Maßstabe seiner Beurtheilung.

Wir bezeichneten das Schöne als das seinem Begriffe vollkommen Entsprechende und nannten daher alle Gestalten der unendlichen Welt schön, weil sie dem Begriffe des Ganzen und also auch ihrem d. i. dem Begriff entsprechen, welchen sie in diesem Ganzen verwirklichen sollen. Dies scheint im Widerspruch zu stehen mit der endlichen Welt, in welcher wir von vielen Erscheinungen aussagen, daß sie ihrem Begriffe nicht entsprechen, also häßlich sind. Dieser Widerspruch ist jedoch nur scheinbar. Wir müssen nämlich zwischen dem unendlichen oder *ewigen* und dem *endlichen* Begriff einer Erscheinung unterscheiden. Jenes ist nämlich der *individuelle* Begriff dieser einen individuellen Erscheinung, welcher von dem Begriff aller andern Gestalten absolut verschieden, nur in dieser einen ganz realisirt ist, so daß ihr natürlich der Begriff ganz entspricht, weil in ihm eben nur alle die Merkmale enthalten sind, welche sie verwirklicht darstellt. Beide, *Begriff und Erscheinung, sind in der ewigen Wirklichkeit nicht getrennt*, und die Frage, ob eine Erscheinung im ewigen Ganzen ihrem Begriff entspricht, muß deßhalb näher dahin bestimmt werden, ob ihr individueller Begriff, der Eins ist mit ihrer individuellen Erscheinung, dem Begriffe des Ganzen entspricht. Diese Frage ist aber in Bezug auf alle Gestalten und Erscheinungen des Weltganzen zu bejahen. Denn, daß diese unendliche Welt, eben weil sie eine vollkommene Harmonie ist, von jeder Disharmonie, jedem Zwiespalte zwischen Idee und Wirklichkeit, jedem Widerspruche zwischen ihrem Wesen und ihrer Erscheinung frei und darüber erhaben ist, daß sich in ihr, weil sie unendlich oder ewig ist, keine endlichen Gegensätze wie schön und häßlich, groß und klein, hoch und niedrig, wesentlich und unwesentlich u. s. w. *als endliche* finden, daß sie vielmehr als die Auf-

lösung und absolute Vermittelung aller Gegensätze in allen Beziehungen und Punkten mehr ist, als schön und häßlich 2c., — dies Alles ergiebt sich, wie schon früher gezeigt wurde, aus dem einen Begriffe der Ewigkeit der Welt.

Wären wir nun nicht Menschen, sondern gleich Gott, ständen wir im geistigen Vollbesitze dieser ewigen Welt, besäßen wir wirklich ein absolutes d. i. ein vollkommenes, an keine endlichen Schranken gebundenes Wissen, genößen wir, wie es dann der Fall wäre und bei dem selbstbewußten, persönlichen Geiste dieses Weltganzen, bei Gott wirklich der Fall ist, eine vollkommene Seligkeit oder Befriedigung, so würden wir durch unsere geistige Anschauung gewiß sein, daß alle die Gegensätze und Unterschiede von schön und häßlich, wesentlich und unwesentlich 2c. nicht der ewigen Welt an sich, sondern nur der endlichen Betrachtungsweise derselben anhaften und daraus hervorgehen; ja wir würden gar nicht darauf kommen, die Frage aufzuwerfen, ob eine Gestalt auch ihrem Begriff entspreche. Wir würden gar nicht einen Gegenstand als schön u. s. w. dem andern als häßlich u. s. w. entgegensetzen, in dem einen einen Einklang zwischen seinem Begriff und seiner Erscheinung, in dem andern einen Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit erblicken. Denn dieser Mangel würde sofort in unserem Wissen und unserer Befriedigung eine Disharmonie verursachen, von der ein absolutes, göttliches Sein frei ist und frei sein muß.

Unsere endliche Betrachtungsweise ist dagegen ganz so beschaffen, daß sich ihr in der Welt nur Disharmonien, Gegensätze und Unterschiede aufdrängen. Von diesem zeitlichen Standpunkt aus erhält jene Frage, ob eine Gestalt ihrem Begriff entspreche, eine ganz andere Bedeutung. Wir verstehen nämlich unter dem Begriff einer bestimmten individuellen Erscheinung nicht ihren individuellen Begriff, sondern den Gattungsbegriff derselben. Zu diesem gelangen wir durch die endliche Betrachtungsweise. Da uns nämlich die Welt nur

stückweise erscheint, und wir alle Erscheinungen in einem solchen Wechsel erblicken, daß wir sie in ihrer unmittelbaren Bestimmtheit nicht festhalten können, so müssen wir einen bestimmten Maßstab suchen, um einen geistigen Halt und einen festen Standpunkt für unsere Betrachtung der wechselnden Gestalten zu gewinnen. Denselben erhalten wir theils durch unsern Verstand, theils durch die religiöse Idee.

Der Verstand trennt die Eigenschaften und Merkmale, welche an den Erscheinungen wahrnehmbar sind, von der Erscheinung ab und hält sie für sich als Begriffe fest. Nun ergiebt sich schon aus der unmittelbaren Anschauung, daß viele Erscheinungen einander ähnlich sind oder gemeinschaftliche Eigenschaften und Merkmale haben. Aus diesen bildet er dann auf demselben Wege allgemeine Begriffe, Gesammtbegriffe, Gattungsbegriffe, sog. Kategorien. Da nun aber die Anschauung eben so zeigt, daß jede einzelne Erscheinung von jeder andern verschieden ist, oder ihre individuellen Merkmale hat, wenn sie auch mehr oder weniger Eigenschaften mit andern theilt, so sieht sich der Verstand in der Verlegenheit, diese ungleichen und abweichenden Eigenthümlichkeiten gleichfalls unter eine Kategorie zu bringen. Er hilft sich aus dieser Verlegenheit dadurch, daß er die Eigenschaften, welche sich an und zwischen einer Reihe von Gestalten wiederholen, weil sie somit das Bleibende in diesen Gestalten bilden, als das Wesentliche oder Substantielle, die abweichenden Eigenthümlichkeiten aber, das eigentlich Individuelle der Erscheinungen, als das Unwesentliche, Accidentelle oder Zufällige derselben bezeichnet. Das Resultat dieser Verstandesthätigkeit sind demnach Begriffe von Gattungen, von Eigenschaften, Verhältnissen und Beziehungen an und zwischen den Dingen u. dergl., wie die Begriffe „Pferd, Mensch, Baum, Ursache, Wirkung u. a.", also Kategorien, die als solche nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in unserem Verstand existiren. Denn daß Ver=

hältnißbegriffe wie Ursache, Wirkung u. a. nur zwischen den Dingen existiren, ist einleuchtend. Aber auch die Gattungsbegriffe „Pferd, Baum, Mensch ꝛc." existiren nicht rein mit den in ihnen liegenden Merkmalen verwirklicht; es existirt nicht das Pferd, der Baum, der Mensch, sondern nur dieses Pferd, dieser Baum, dieser Mensch, also individuelle Dinge. Dieselben bilden allerdings zusammen eine Gattung, in so fern ihnen gewisse Eigenschaften, welche der Verstand wesentlich nennt, gemeinschaftlich sind. Aber ein jedes Einzelne von ihnen hat auch wieder Eigenthümlichkeiten, welche es von allen andern unterscheiden und gerade erst zu Dem machen, was es ist, oder worin seine Individualität besteht. Diese sind daher, obgleich sie der Verstand als unwesentlich oder zufällig bezeichnet, in Bezug auf den einzelnen Gegenstand das eigentlich Wesentliche, Wirkliche und Charakteristische an demselben. Ja selbst jene Gattungsmerkmale sind nur in individueller Weise an den Dingen vorhanden. Ein Gegenstand ist nicht schwer, hart, gefärbt u. s. w., sondern von einer ganz bestimmten Härte, Schwere, Farbe u. s. w., welche nur ihm eigen ist und in ganz individueller Weise an ihm zur Erscheinung kommt. Ferner erscheint jeder Gegenstand im Werden, er entfaltet eine Menge von Eigenthümlichkeiten und Zuständen, welche nicht im Gattungsbegriff enthalten sind. Ein Baum bleibt zwar allerdings immer Baum, aber jeden Augenblick wieder ein anderer, erscheint in anderer Gestalt oder verändert sich, wenn auch für die unmittelbare, sinnliche Anschauung unmerklich; also begreift jeder Gegenstand als Ganzes eine unendliche Reihe von Zuständen oder Momenten, von denen jedes selbständig und wesentlich ist, weil es ein nothwendiges Glied in der Totalität des Gegenstandes bildet, und dieser nur dann ein Ganzes ist, wenn er als die Einheit aller seiner Momente oder Zustände aufgefaßt wird. Da mithin gerade jene individuellen Eigenthümlichkeiten und die vorübergehenden Momente eines

Dinges doch auch nur die Erscheinung eines wesentlichen in ihnen wirkenden Principes sind, widrigenfalls sie ja gar nicht zur Erscheinung gelangen, gar nicht existiren könnten, so finden sich demnach in der Wirklichkeit nur individuelle Begriffe verwirklicht, oder es giebt nur Einzeldinge, welche in ihren einzelnen Zuständen oder Momenten zur Erscheinung kommen, und Gattung ist ein Begriff, der nicht mit der concreten Erscheinung congruent ist und die Dinge nur theilweise bezeichnet.

Jene Verstandesbegriffe, welche zugleich auf den Gegensatz von wesentlich und unwesentlich führen, der in dem Weltganzen, worin Alles, jedes Moment, jeder Zustand wesentlich ist, nicht existirt, gehören daher nur einem untergeordneten Gebiete des Geistes an und es zeigt sich gerade in ihrer Unvollkommenheit, daß der geistige Maßstab, welchen der Verstand dem Menschen zur Betrachtung der Welt an die Hand giebt, nicht ausreicht. Die Verstandeskategorien dürfen deßhalb nur in so weit auf Geltung Anspruch machen, als sie uns bei unserer endlichen, mangelhaften Betrachtung behilflich sind, aus dem Chaos der unbegriffen vor uns liegenden Masse von Erscheinungen uns herauszuarbeiten, um endlich in der Kunst wieder zur Anschauung des *wahren* Begriffes der Wirklichkeit zu gelangen, wonach jede Gestalt mit ihren individuellen Eigenthümlichkeiten als wesentlich und im Einklange mit dem Ganzen vorgestellt wird. Der Verstand bildet folglich nur eine Vorstufe, um den wahren Maßstab für die Auffassung der endlichen Welt zu finden. Sein Geschäft ist beendigt, wenn er in unsere vereinzelte und beschränkte Anschauungsweise, welcher die Welt und jede Erscheinung derselben nur stückweise oder im Nacheinander der einzelnen Zustände erscheint, gewisse Schranken und Abtheilungen, eine bestimmte Ordnung und Gliederung gebracht hat.

Zu dieser *formellen* Unterscheidung der Erscheinungen durch den *Verstand* kommt daher weiterhin noch die *materielle* durch die *religiöse Idee*. Diese nämlich giebt uns

den Maßstab für den Inhalt und die Bedeutung der wesentlichen und unwesentlichen Merkmale einer Erscheinung. Den Inhalt der religiösen Idee aber bildet der Begriff des Göttlichen, des Gesetzes oder der Begriff der ewigen Welt. Wir unterscheiden danach die Erscheinungen, in welchen das Gepräge des ewigen Wesens oder Gesetzes deutlich hervortritt von denen, worin dies weniger oder gar nicht der Fall zu sein scheint, und bezeichnen diese als häßlich, jene als schön. Diese materiellen Begriffe bringen wir nun unter jene formellen Verstandesbegriffe und unterscheiden wesentliche Merkmale des Schönen und Häßlichen von unwesentlichen oder zufälligen. So entsteht denn der endliche Begriff von verschiedenen Stufen, Unterschieden und Gegensätzen im Gebiete des Endlich-Schönen, die jedoch nicht als solche in dieser endlichen Trennung und diesem endlichen Widerspruche dem ewigen Ganzen wesentlich sind, sondern nur als Resultate unserer Anschauungsweise der endlichen Welt in Bezug auf die ewige betrachtet werden dürfen.

Demgemäß können wir nun die Begriffe, welche zum Bereiche des Endlich-Schönen gehören, nach diesem Verhältnisse der endlichen Wirklichkeit zur ewigen messen und daraus ableiten. Wir beginnen hiebei mit der Entwickelung des Begriffes der verschiedenen Formen des Endlich-Schönen auf dem Gebiete der objectiven oder gegenständlichen Wirklichkeit.



Erstes Kapitel.

Das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit.

Wir haben im Vorhergehenden gesehen, wie der Begriff des Endlich-Schönen entsteht, und müssen nun untersuchen, in welcher Weise und in welchen Gebieten des Lebens er im Einzelnen verwirklicht ist. In dem ganzen endlichen Leben lassen sich zwei Seiten unterscheiden, die unmittelbare Wirklichkeit des natürlichen und geistigen Lebens, und die Welt der Phantasie und des Gedankens. Jene kann die concrete oder reelle Wirklichkeit genannt werden, in so fern sie die wirklichen Gegenstände selbst enthält; diese Seite die abstracte oder ideelle, weil sie nur die von den wirklichen Gegenständen abstrahirten oder abgeleiteten Bilder, Vorstellungen, Begriffe oder Ideen umfaßt. Die reelle Wirklichkeit heißt auch objectiv oder gegenständlich, in so fern sie den äußern Gegenstand der Anschauung bildet; die ideelle subjectiv oder persönlich, in so fern sie, vermittelst der Anschauung persönlich angeeignet, als eine neue Wirklichkeit in Form von Vorstellungen u. s. w. im Geiste des Menschen vorhanden ist.

Auf diesen beiden Gebieten findet sich daher auch das Endlich-Schöne, zunächst in der Außenwelt, im objectiven Leben.

Der Mensch schaut es an, er sieht die verschiedenen Objecte: Bäume, Menschen, Handlungen u. s. w., so wie sie unmittelbar vorliegen, und nimmt sie in die Vorstellung auf oder gewinnt vermittelst der Einbildungskraft die Bilder, die Vorstellungen der Bäume, Menschen 2c. Wir untersuchen demnach zuerst die Beschaffenheit, welche das Endlich-Schöne in der objectiven Wirklichkeit hat, und sodann die, welche dasselbe in der Vorstellung, überhaupt im Geiste des Menschen, annimmt. Die vorliegende Welt besteht nun aus dem Leben der Natur und des Geistes. Die Natur ist bewußtlos, nur Gegenstand der Betrachtung des Menschen und seinen Zwecken dienstbar. Sie ist für sich nichts, oder sie ist nicht um ihretwillen da, sondern des Menschen wegen, dem sie dient. Auch ist der Eindruck, welchen sie macht, so wie die bestimmte Auffassung ihrer Erscheinungen von dem menschlichen Geiste abhängig. Nichts ist z. B. in der Natur an sich erhaben; nur dem Geiste kommt Erhabenheit zu, indem er allein sich über das endliche Leben zum Unendlichen zu erheben vermag. Eben so nennt Einer eine Gegend schön, welche einem Andern nicht so vorkommt. Also ist nicht nur im Allgemeinen schon Das, was naturschön genannt wird, durch die Auffassung des menschlichen Geistes bedingt, sondern viele Begriffe, welche auch Naturschönes bezeichnen, wie erhaben, edel u. a., sind sogar gradezu dem Gebiete des geistigen Lebens entlehnt und auf die Natur übertragen. Wir entwickeln deßhalb zuerst die Begriffe, welche im Wesen des Geistig-Schönen enthalten sind, und hierauf die Merkmale des Naturschönen.

A. Das Geistig-Schöne.

a. Der Begriff des Geistig-Schönen im Allgemeinen ergiebt sich aus der allgemeinen Definition des Schönen. Geistig-Schön ist hienach Das, was dem Begriffe, welchen wir uns von dem wahren Wesen des Geistes gebildet

haben, entspricht, oder worin die in demselbem liegenden Merkmale enthalten sind. In dem Wesen des Geistes sind nun dreierlei Beziehungen zu unterscheiden, in welchen sich seine Schönheit erweist. Erstlich tritt der Geist in Beziehung zur sinnlichen Natur. Denn der Mensch vereinigt in sich zwei Seiten, die Sinnlichkeit und die Vernunft. Dann steht er in einem bestimmten Verhältnisse zu der religiösen Idee oder zu dem objectiven Geiste, dem Inhalt des Gemeinbewußtseins. In so fern nun den Inhalt der religiösen Idee das Ewige, Göttliche bildet und als solches zu dem subjectiven, menschlichen Geiste hinzutritt, um gleichsam die andere, höhere geistige Natur des Menschen zu bilden, so kann man auch diese Beziehung des menschlichen Geistes als das Verhältniß zwischen dem Endlichen, Menschlichen und dem Unendlichen, Göttlichen im Menschen bezeichnen. Eine dritte Beziehung findet Statt zwischen dem Inhalte der Reden und Handlungen, in welchen sich der Geist äußert, und der Form derselben in der bestimmten Redeweise und den die Handlung begleitenden Mienen und Bewegungen oder Geberden. Aus der Feststellung des richtigen Verhältnisses rücksichtlich der genannten drei Beziehungen ergiebt sich, was im Allgemeinen dem wahren Wesen des Geistes angemessen ist oder die Bedeutung des Geistig-Schönen an sich. Beginnen wir mit der Ermittelung des richtigen Verhältnisses zwischen dem freien Geiste und der natürlichen Seite seiner Existenz.

Von allen übrigen Geschöpfen, mit denen er die Eigenschaft eines körperlichen Daseins theilt, unterscheidet sich der Mensch dadurch, daß er allein Vernunft und freien Willen hat. Er ist nicht wie der Stein, die Pflanze, das Thier lediglich der Naturnothwendigkeit und dem Naturtriebe unterworfen, sondern zugleich befähigt, der Natur zu widerstehen, sich frei über sie zu erheben. Daher muß er, um Mensch zu sein, vor allen Dingen sein eigenthümliches Wesen zur Erscheinung bringen, nämlich den freien Geist im Leben bethätigen. Er thut dies, wenn

er die sinnliche Seite seines Daseins dem vernünftigen Willen unterwirft und beide so in Uebereinstimmung bringt, daß er stets als ein harmonisches Ganzes erscheint. Weil er aber, wie jeder andere Naturkörper den allgemeinen Naturgesetzen unterworfen und z. B. nicht im Stande ist, unabhängig von den natürlichen Bedingungen durch die bloße Kraft seines Willens Krankheit, Hitze, Kälte, Hunger, Durst u. s. w. zu entfernen, so vermag er es nicht ganz, sich die Natur vollständig zu unterwerfen und jene Harmonie bleibend und vollkommen herzustellen. Wir müssen also untersuchen, bis zu welchem Punkte der Einklang zwischen Natur und Geist möglich ist, um dadurch näher zu bestimmen, worin das Wesen des Geistig-Schönen dieser Art besteht.

Als Naturkörper ist der Mensch von Gesetzen abhängig, die außer ihm in der objectiven Natur liegen. Er kann nur auf einen bestimmten Boden, unter einer bestimmten Temperatur in einer seinem lieblichen Dasein ganz angemessenen Weise leben. Jede Abweichung in Bezug auf diese Verhältnisse stört den normalen Zustand und bringt Schwankungen in demselben hervor, welche der Geist nicht als solcher beseitigen kann. Ebenso erscheint ihm die Beschaffenheit seines Körpers als ohne sein Zuthun gegeben. Körperliche Mängel und Gebrechen kann die Vernunft an sich nicht entfernen. Zur Erhaltung seiner leiblichen Existenz bedarf er der Nahrung. Ueberall, wo er mit der Sinnenwelt in Berührung kommt, bringt ihm diese seine Abhängigkeit von den Naturgesetzen alsbald zum Bewußtsein. In der Unlust, im Schmerz empfindet er den Mangel und die natürlichen Störungen seines endlichen Daseins und hat unmittelbar den Trieb, diese Störungen zu beseitigen und das Gefühl der Befriedigung wieder herzustellen, welches den normalen Zustand bezeichnet. Dieser Trieb, welchen er mit dem Thiere gemein hat, heißt der Naturtrieb, weil er durch die Naturnothwendigkeit erzeugt wird. Aber gerade hier beginnt das Gebiet,

auf welchem der Geist seine Freiheit entfalten und im Unterschied von dem Thiere sein Wesen verwirklichen muß. Das Thier nämlich i st nur Naturtrieb, es i st der Schmerz und die Lust, das Hören, Sehen, Empfinden selbst; der Mensch hingegen ist noch Etwas außer dem bloßen Natursinne, er h a t Gefühle und Triebe, weil er ihrer bewußt ist. Das Thier ist daher zugleich die unmittelbare Befriedigung der Sinnlichkeit; denn es steht nicht selbstbewußt über derselben. Sein Trieb verwirklicht sich mit Nothwendigkeit. Anders beim Menschen. Er steht als freier Geist zwar nicht über dem Naturgesetz, aber doch über dem Triebe. Dieser ist ihm etwas Aeußerliches, ein Gegenstand seines Bewußtseins und Willens. Daher kann er zwar nicht verhindern, daß die Empfindungen, Triebe, Begierden durch das Naturgesetz in ihm erzeugt werden, aber er kann ihnen widerstehen und sie seinem Willen unterwerfen. Er vermag es, freiwillig den Schmerz zu dulden und der Verwirklichung des Triebes zu entsagen, somit sich über beide zu erheben.

Zeigt sich nun der Geist unmächtig gegen den Inhalt einer bestimmten Empfindung oder Neigung, so daß er sich oder seine Selbständigkeit ganz darin aufgiebt, so wird die Empfindung mit ihrem bestimmten Inhalte, dem Schmerz, der Freude u. s. w. zum Affecte gesteigert; der Trieb, die Neigung wird zum Hang, zur Leidenschaft, und von ihnen beherrscht, hört der Mensch auf, freier Geist zu sein; er hat sich selbst an die Triebe und Leidenschaften verloren und damit sein Wesen aufgegeben. Beherrscht er dagegen durch die Kraft des vernünftigen Willens die unwillkürlichen Gefühle, Affecte, Triebe, Begierden, Neigungen und Leidenschaften, so bewährt er die Freiheit und Vernünftigkeit, welche dem Wesen des Geistes entsprechen. In höchster Vollendung zeigt uns das Bild des gekreuzigten Erlösers den Triumph des Geistes über die Macht der sinnlichen Empfindung. Wir sehen den Heiland im Schmerze des Todes, in der höchsten Energie des Leidens. Die beklom-

mene Brust ist gehoben, alle Muskeln des edlen Körpers sind durch den Schmerz gespannt. In diesem höchsten Körperleiden aber bewährt sich die unendliche Macht des Willens. Auf dem Antlitze thront die Ruhe der Versöhnung und der Friede der Verklärung, die Bürgschaft des Sieges und die Erhabenheit des Geistes über die Natur.

Die erste Bedingung der Schönheit des Geistes besteht also darin, daß er nur sich verwirklicht und der Natur nur dann folgt, wenn er es will. So allein ist er frei, wenn die Sinnlichkeit gehorcht und die Vernunft gebietet und sein ganzes Dasein durchdringt.

Welchen Gebrauch nun aber der Mensch von dieser Geistesfreiheit machen muß, wenn er noch weiter seinem Begriff entsprechen will, wozu sich die Vernunft entschließt, oder welche Richtung sie ihrer formellen Freiheit giebt, das hängt von der religiösen Idee oder dem Inhalte des Gemeingeistes ab, welcher die Gesinnung des Menschen erfüllen und seinen Willen leiten soll. Dies führt uns auf die zweite, mit der ersten eng verbundene und in sie eingreifende Seite des Geistig-Schönen, auf die sittliche oder moralische Schönheit.

In der bloßen Entwickelung der Geistesfreiheit ist die geistige Schönheit noch nicht vollendet. Jene Kraft des menschlichen Geistes, die Gewalt der Triebe und Leidenschaften zum bloßen Werkzeuge des Willens herabzusetzen, dient auch dem Unsittlichen. Im Bösen kann sich dieselbe Freiheit äußern, welche wir am Guten bewundern. Dies beweist also, daß die formelle Schönheit des Geistes, durch welche auch der energische Bösewicht ästhetisches Wohlgefallen erregt, noch nicht genügt, wenn sie nicht durch die materielle d. h. die sittliche Schönheit ihre Vollendung erhält. Dem Geiste ziemt es nicht, einen willkürlichen Gebrauch von seiner Freiheit zu machen. Vielmehr wird er erst dadurch wahrhaft schön, daß er die Wahrheiten der religiösen Idee oder die Gesetze des Gemeingeistes auch zum

Inhalt und Gesetz seines individuellen Lebens erhebt. Denn der Mensch steht nicht allein in der Welt, sondern in Beziehung zu andern Menschen. Seine wesentliche Bedeutung ist die, Glied eines Gemeinwesens zu sein und die demselben zu Grunde liegende Idee zu realisiren. Den Inhalt dieser Idee nennen wir, in so fern er das Wollen und Handeln des Menschen bestimmt, das Sittliche oder Moralische. Denken wir uns demnach einen Menschen, dessen Inneres von der herrschenden religiösen Idee oder der allgemein anerkannten Wahrheit und der durch sie bestimmten Sitte und Moral ganz durchdrungen und nur auf das Sittliche gerichtet ist, so sagen wir von ihm, er sei oder habe eine schöne Seele. Die Seele eines jeden Menschen hat nun als die Einheit mannichfaltiger Kräfte und geistiger Eigenschaften eine vorherrschende oder individuelle Seite, welche den Mittelpunkt der verschiedenen Eigenschaften und Stimmungen bildet. Wir nennen dieselbe, weil sie gerade den einen Menschen im Unterschiede von allen andern charakterisirt oder kenntlich macht, den Charakter eines Menschen. Die schöne Seele hat mithin auch immer einen schönen Charakter. Nun äußert sich die Gesinnung und der Charakter in Reden und Handlungen. Diese werden ihrem Inhalte nach schön sein, wenn sie der reine und vollkommene Ausdruck der schönen Gesinnung sind, ganz abgesehen davon, ob sie ihre Absicht erreichen und mit den zufälligen Ansichten und Anforderungen Anderer übereinstimmen oder nicht. Es wird sogar häufig der Fall sein, daß die nur aus dem schönen Innern hervorgehende Rede oder Handlung ihren beabsichtigten Zweck verfehlt und den äußeren Umständen, den Anforderungen und Ansichten Anderer widerspricht. So z. B. ist unbedingte Aufrichtigkeit und Wahrheit ein Hauptzug der schönen Seele. Diesem Zuge ihres Inneren gemäß wird sie Jedem trauen, wie man ihr trauen kann. Wenn sie nun auch dem Heuchler und Betrüger ihr Vertrauen schenkt, so wird sie nicht nur in ihren Erwartungen

getäuscht werden, sondern sich auch möglicherweise schaden und den Tadel Anderer zuziehen.

Die zweite Seite der geistigen Schönheit besteht sonach in der Verwirklichung der moralischen Idee in Gesinnung, Rede und Handlung; und in der sittlichen Welt sind also die Begriffe von gut und schön, so wie von böse und häßlich gleichbedeutend.

Indessen reicht es noch nicht hin, daß der Mensch sich als freier Geist bethätige und seine Gesinnungen, Reden und Handlungen sittlich seien. Das Wesen der geistigen Schönheit ist erst dann ganz erschöpft, wenn es auch in der Form der Rede und in den die Rede und Handlung begleitenden Mienen und Geberden oder Bewegungen vollkommen zur sinnlichen Erscheinung durchgebildet wird, so daß das Aeußere der Freiheit und Schönheit des Inneren durchaus angemessen ist. Wenn auch z. B. die Rede eines Menschen das Sittliche zu ihrem Inhalte hat und zugleich den Beweis der geistigen Kraft und Selbständigkeit desselben giebt, so liegt darin noch nicht, daß auch die Form der Rede schön sei. In wie weit diese mit dem schönen Inhalt übereinstimmt, das hängt sowohl von dem Grade der Geistesfähigkeit, als der Bildung des Menschen ab. Bei gleicher Geistesfreiheit und Sittlichkeit wird dennoch möglicherweise der geistig höher Begabte anders und beziehungsweise schöner das freie und sittliche Innere aussprechen, als der an geistiger Befähigung tiefer Stehende; und dasselbe gilt von dem Gebildeten in Bezug auf den Ungebildeten. Eben so kann die eine bestimmte Gesinnung und Handlung begleitende oder ausdrückende Miene und Bewegung bei dem einen Individuum schön, bei dem andern minder schön oder häßlich sein. Denn auch hier wird die Miene und Bewegung zwar bei beiden Individuen auf gleiche Weise durch den Geist bestimmt; aber von der Uebung, Bildung und selbst der natürlichen Beschaffenheit des Körpers hängt es ab, bis zu welchem Grade es jedem von ihnen gelingt, sich der

Bewegungen seines Körpers zu bemächtigen und die natürliche Schwerkraft desselben zu überwinden. Der Landmann, welcher in Folge seiner gewöhnlichen Beschäftigungen die Freiheit der körperlichen Bewegungen nicht haben kann, welche der feine Weltmann besitzt, wird sich bei gleicher Geistesfreiheit und gleichem moralischen Gehalte nie so schön bewegen, als der fein Gebildete. Wir müssen daher auch diese Seite der Schönheit in's Auge fassen und den allgemeinen Maßstab ermitteln, von welchem wir dabei auszugehen haben.

Was die Form der Rede betrifft, so braucht diese, um schön zu sein, nur das Gepräge der schönen, freien Gesinnung zu tragen. Sie muß vor Allem sachgemäß, dem Innern so angemessen sein, daß dieses ganz in ihr enthalten ist. Dann lassen sich wohl immer noch verschiedene Stufen innerhalb der Schönheit der sachgemäßen Rede unterscheiden, aber das Prädicat des Schönen wird ihr nicht versagt werden können.

In Bezug auf die Schönheit der Bewegung in Mienen und Geberden müssen wir zuerst die Schönheit des Körpers, welche der Mensch von Natur hat, von derjenigen unterscheiden, welche durch den Geist bedingt ist. Eine edle Gestalt, ein hübsches Gesicht, schöne Körperformen an sich haben nicht im menschlichen Willen, sondern in natürlichen Bedingungen ihren Grund. Diese natürliche Körperschönheit bringt nicht an sich und als solche die Schönheit des Geistes zur Erscheinung. Denn auch der von Natur schöne Körper kann durch die Häßlichkeit der Seele unschön und verzerrt erscheinen, und umgekehrt vermag oft die Schönheit der Seele selbst einem häßlichen Körper das Gepräge des Schönen zu geben. Die Schönheit des Körperbaus als solche gehört mithin zum Bereiche des Naturschönen; in das Gebiet des Geistig-Schönen dagegen nur die Seite der körperlichen Schönheit, welche von der Freiheit des Geistes abhängt. Der Körper ist das Gefäß und Werkzeug des Geistes; auf diesen kommt es daher an, welchen Gebrauch

er davon machen will. Der Geist ist die Ursache seiner Zustände und der Art und Weise seines Empfindens und Wollens. Er wirkt also auch auf die Bewegung und den Wechsel seines sinnlichen Erscheinens ein. Wir können diese Schönheit der äußern Erscheinung, weil sie eben die Bewegungen des Geistes begleitend ausdrückt, die geistige Körperschönheit oder die Schönheit der Bewegung nennen. Hieraus ergiebt sich leicht, worin diese Art des Schönen besteht. Diejenigen Bewegungen sind schön, welche den angemessensten Ausdruck der schönen Gesinnung oder Handlung bilden, in welchen der Widerstand der Sinnlichkeit oder des Körperlichen vom Geiste überwunden und so gemäßigt ist, daß nur der Geist, nicht die Sinnlichkeit, die Bewegungen zu bestimmen scheint und diese den Schein vollkommener Freiheit und Leichtigkeit erhalten.

Das ganze Wesen des Geistig-Schönen im Allgemeinen kommt also nach drei Seiten hin zur Erscheinung, in der Bethätigung der Geistesfreiheit oder des vernünftigen Willens, in der Verwirklichung der moralischen Idee oder der Sittlichkeit und in der der Geistesfreiheit und der moralischen Gesinnung, Rede und Handlung entsprechenden Redeweise und Bewegung des Körpers. Diese drei Arten des Schönen finden sich nicht immer in derselben Person vereinigt; da aber die beiden ersteren aufs Innigste zusammenhängen, so fassen wir sie in der weiteren Entwickelung der in ihnen enthaltenen Stufen und Unterschiede zusammen und lassen dann die Betrachtung der dritten Art des Geistig-Schönen folgen.

Die verschiedenen Formen der beiden ersten Seiten der Geistesschönheit entspringen theils aus der Verschiedenheit der geistigen Beschaffenheit des Menschen an sich, theils aus den Conflicten, in welche der Mensch mit andern Menschen und entgegengesetzten Ideen oder mit der ihm gegenüber stehenden Wirklichkeit tritt. Wir behandeln daher zuerst die Formen, welche sich aus der geistigen Beschaffenheit des Subjectes an sich

ergeben und führen diese auf viere zurück, das Naive und Edle, das Heroische und Sentimentale.

b. Der Begriff des Naiven, Edlen, Heroischen und Sentimentalen im Allgemeinen folgt aus der nähern Bestimmung des Geistig-Schönen der ersten und zweiten Art. Dieses besteht, wie sich in der vorhergehenden Betrachtung zeigte, in der Harmonie zwischen Natur und Geist, Empfinden und Wollen, Sinnlichkeit und Vernunft und in der Uebereinstimmung zwischen dem Willen oder dem subjectiven Geiste, und dem Sittlichen oder dem objectiven Geiste. Diese doppelte Harmonie kann in zweierlei Weise im Menschen vorhanden sein. Entweder ist sie eine unmittelbare, unbewußte, natürliche, dem Menschen gewissermaßen angeborne, — oder eine bewußte, geistig vermittelte und zur vollen Stärke und Klarheit des Selbstbewußtseins und der Freiheit durchgebildete. In jenem Falle nennen wir sie naiv, in diesem edel.

Ein anderer Unterschied in dem Geistig-Schönen folgt aus dem verschiedenen Grade der natürlichen Kraft, womit das Subject ausgestattet ist. Wir unterscheiden nämlich zwischen starken, energischen, praktischen, entschiedenen und schwachen, unentschiedenen, theoretischen Naturen. Jene haben die Kraft: die Empfindung, den Willen und Gedanken sofort durch die That zu verwirklichen, sich nie in unentschiedenem Schwanken der Wirklichkeit gegenüber in das Innere zurückzuziehen, sondern dieses zur Erscheinung zu bringen und im Aeußern zu behaupten. Wir können deßhalb auch solche Naturen heroische nennen, weil das Wesen des Heroischen gewöhnlich darein gesetzt wird, daß es eben mit unbedingter Entschiedenheit seine Ideen, sein Inneres verwirklicht. Demnach ist heroisch das Geistig-Schöne, welches sich im Aeußern bethätigt und geltend macht, welches nicht durch die entgegenstehende Wirklichkeit sich bestimmen läßt, sondern vielmehr durch seine That die objective Wirklichkeit selbst bestimmt. Die schwache, unentschiedene, theoretische

Natur dagegen hat jene Kraft nicht, daher fehlt ihr auch die Energie des Handelns, durch welche sich die praktische Natur auszeichnet. Unentschieden bleibt sie der Wirklichkeit gegenüber stehen, schwankt zweifelnd nach entgegengesetzten Seiten, zieht sich in die Tiefe des Innern zurück und tritt so in einen Zwiespalt zwischen dem Innern und der äußern Wirklichkeit, in welche sich einzulassen ihr die Kraft fehlt. Sie nimmt die Außenwelt nur in der Vorstellung auf, um darüber zu reflectiren. Diese Reflexion bildet daher das bleibende Verfahren der theoretischen Natur; es hält ihr schwer darüber hinaus zu kommen. Das Resultat der Beobachtungen und Vergleichungen ist nun aber stets der bestimmte Eindruck, welchen die Außenwelt auf das Innere macht. Dieser Eindruck bestimmt den Zustand des Innern, und so ist denn weiterhin die Stimmung das Resultat des durch die Reflexion entstandenen Eindruckes. Die Stimmungen sind demnach der vorherrschende Zustand der theoretischen Natur und der Kreis, worin sie sich vorzugsweise bewegt. Dieselben sind aber als solche s e n t i m e n t a l, d. h. Stimmungen des Gemüths als der Einheit von Empfinden und Denken, Gefühl und Selbstbewußtsein. Hienach ist s e n t i m e n t a l das Geistig-Schöne, welches sich als Harmonie des Gemüths und als Einklang zwischen dem subjectiven Willen und dem objectiven Geiste des Sittlichen der Wirklichkeit gegenüber in sich abgrenzt und diese, anstatt thatkräftig in sie einzugehen, vielmehr in sich reflectirt und zur Stimmung macht.

Hieraus ergiebt sich, daß das Naive dem Sentimentalen entgegensteht, das Edle aber auch sentimental sein kann. Denn weil das Sentimentale wesentlich aus der Reflexion hervorgeht, das Naive dagegen auf dem unmittelbaren, unreflectirten Bewußtsein beruht und als die unmittelbare Harmonie des Geistes mit sich und der Außenwelt von dem Zwiespalt und Widerspruche zwischen dem Innern und Aeußern und von der Reflexion frei ist, welche das Wesen der sentimentalen Natur

ausmachen, so erscheint das Naive nur in Form des Heroischen und Praktischen und hört auf naiv zu sein, sobald es durch Reflexion zum Selbstbewußtsein über sich und sein Wesen gelangt. Es steht mithin als solches dem Sentimentalen immer entgegen. Das Edle aber ist schon Reflexion in sich als die selbstbewußte Schönheit des Geistes und kann daher auch sentimental sein, sobald es nicht aus sich herausgeht, sondern der Wirklichkeit gegenüber in sich gezogen stehen bleibt. Die praktische oder heroische Natur kann sonach edel und naiv, die theoretische oder sentimentale nur edel sein, oder das Naive kommt nur in praktischen Naturen vor, oder ist immer praktisch; das Edle dagegen kommt in praktischen wie theoretischen Naturen zur Erscheinung oder kann praktisch und sentimental sein.

Nennen wir also die praktische Natur im allgemeinsten Sinne des Wortes heroisch wegen ihrer Kraft, unbedingt und entschieden ihr Inneres in der objectiven Wirklichkeit zu äußern und setzen sie der theoretischen Natur als der sentimentalen entgegen, so haben wir aus unserer ganzen Entwickelung vier Formen des Geistig-Schönen an sich gewonnen, das N a i v e als die unbewußte natürliche Geistesschönheit, das E d l e als die selbstbewußte Geistesschönheit, das H e r o i s ch e oder das Geistig-Schöne in der praktischen oder heroischen Natur, und das S e n t i m e n t a l e oder das Geistig-Schöne in der theoretischen, schwachen Natur. Das Naive und Edle bezeichnen also den verschiedenen Grad der Durchbildung des Geistig-Schönen der ersten und zweiten Art im Subject oder die zweifache Art seines Vorhandenseins in demselben. Das Heroische und Sentimentale beziehen sich auf den verschiedenen Grad der Fähigkeit des Menschen, das Geistig-Schöne zur Erscheinung zu bringen, oder auf das zweifache Verhältniß des Geistig-Schönen im Subject zum Object oder der entstehenden Wirklichkeit. Und wie das Naive und Edle die Formen sind, in welchen das Geistig-Schöne an sich zum Vorschein kommt, so sind wieder das Heroische und

Sentimentale besondere Formen oder Existenzweisen des Edlen und Naiven.

Wir müssen nun den allgemeinen Begriff dieser vier Formen des Geistig-Schönen bestimmter gliedern und beginnen mit der nähern Betrachtung des N a i v e n.

1. Für den Ausdruck „n a i v" haben wir kein entsprechendes deutsches Wort. Die dafür zuweilen gebrauchten Namen „natürlich, ungekünstelt," oder „Einfalt, edle Einfalt, Kindlichkeit" u. a. enthalten zwar einzelne Merkmale der Naivität, besagen aber im Einzelnen theils zu wenig, theils zu viel. Die Wörter „natürlich, ungekünstelt" enthalten zu wenig, weil das Natürliche allein noch nicht zum Naiven ausreicht, sondern eben so gut roh und gemein, als naiv erscheinen kann; der Ausdruck „edle Einfalt" dagegen bezeichnet zu viel, weil nicht alles Naive zugleich im moralischen Sinne des Wortes edel ist. Passender wäre die Bezeichnung „natürliche" oder „unbewußte Einfalt," wenn darunter die natürliche oder unbewußte Harmonie des Lebens verstanden würde. Denn die Naivität ist im Allgemeinen die unmittelbare, gleichsam angeborne Einheit zwischen Natur und Geist und zwischen dem subjectiven Willen und dem objectiven Gesetze der Sittlichkeit. Aus dieser einfachen Bestimmung können wir alle einzelnen Merkmale des Naiven ableiten.

Wenden wir zuerst unsere allgemeine Definition auf die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft an, so ergiebt sich sogleich, daß das Naive als unmittelbare Einheit zwischen zwei Einseitigkeiten in der Mitte liegt, daß es weder unbewußte Natur, noch unbewußter Geist sein kann. Die geistlose Sinnlichkeit ist als solche blinder Naturtrieb, in ihrer Erscheinung Rohheit und Gemeinheit. Der sinnliche Affect und Trieb ist zwar auch Natur, aber eine rohe Naturgewalt, die vom Geiste abhängen muß, widrigenfalls sie den Menschen als roh und gemein erscheinen läßt. Eben so wenig ist das Naive unbewußter

Geist oder kindische Einfalt in dem Sinne von geistigem Unvermögen, von Unverstand und Gedankenlosigkeit; sondern es beruht auf der unmittelbaren Uebereinstimmung zwischen Geist und Natur. Der Geist muß unwillkürlich und unabsichtlich die Natur zum Werkzeuge seiner Bestimmungen machen und sich unmittelbar in ihr kund geben. Daraus folgt denn, daß das Naive wahr ist und frei von Verstellung, Künstelei und Zwang, denn diese sind Resultate der Absicht und des Bewußtseins. Daher steht es auch im unbewußten Zwiespalte mit den conventionellen Schranken und Satzungen des socialen Lebens, welche zu allerlei geselligen Lügen veranlassen. Man schreibt ihm deßhalb Unwissenheit des Weltgebrauchs zu und nennt es eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird. In unbewußter Harmonie mit sich selbst, ist der Naive unbefangen gegen seine äußere Erscheinung und frei von den Rücksichten, welche aus dem Bewußtsein des conventionellen Anstandes entspringen. Er ist sich weder seines Werthes noch seiner Nichtigkeit bewußt, woraus denn eben so sehr die naive Anspruchslosigkeit hervorgeht, welche von ihrem Werthe nichts weiß, als das naive Selbstgefühl, die Selbstgenügsamkeit und Eitelkeit, welche gegen die Seite ihrer Mangelhaftigkeit unbefangen ist. Dies zeigt sich besonders im Benehmen, namentlich der kummerlosen Ruhe und seligen Heiterkeit der Kinder, in der unbefangenen Eitelkeit weiblicher Naivität, selbst in solchen Naturen, die nur in Bezug auf die Harmonie von Sinnlichkeit und Geist, aber nicht in sittlicher Hinsicht naiv sind, wie in einem Sancho Pansa und Falstaff. Auch sie sind naiv, in so fern sie in unverstellter Weise und unwillkürlich den Geist in seiner ganzen Wahrheit erscheinen lassen und eben so arglos und unbefangen gegen die Nichtigkeit ihres Innern sind, als z. B. Gretchen in Göthe's Faust gegen die Berechtigung ihres Werthes.

Diese unbewußte Einstimmung zwischen Geist und Sinnlichkeit macht nun auch die Reden und Handlungen naiv, worin

der Mensch unbewußt und unbefangen sein Inneres, wie dies auch beschaffen sein mag, kund giebt, und wodurch er oft unabsichtlich seine Empfindungen, Gedanken und Zwecke verräth. Er sagt in diesem Fall unwillkürlich Das, was er eigentlich verschweigen wollte, sei es nun, daß er direct seine Empfindungen und Gedanken ausspricht und also nicht mehr sagt, als in seinen Worten liegt, oder daß er indirect sein Inneres in der Rede kund giebt, indem er mehr sagt, als er hat sagen wollen, d. h. indem in seinen Worten mehr liegt oder mehr daraus zu entnehmen ist, als der Wortsinn mit sich bringt. Zu den naiven Reden der ersten Art gehört jene Aeußerung einer Frau gegen ihren sterbenden Mann. Als ihr dieser den Rath gab nach seinem Tode wieder zu heirathen und ihr einen seiner Freunde mit den Worten empfahl: „Nimm nur diesen, du wirst sehr wohl daran thun,“ sagte sie ganz unbefangen: „Ach ja, ich hab auch schon daran gedacht.“ Für die andere Art naiver Aeußerungen ist die bekannte Stelle in Gellert's Erzählungen charakteristisch: „Was sagten Sie, Papa? Sie haben sich versprochen; ich sollt' erst vierzehn Jahre sein? Nein, vierzehn Jahr und sieben Wochen.“ Das junge Mädchen verräth hier indirect die geheimen Wünsche ihres Herzens, indem sich aus ihrer Aeußerung mehr entnehmen läßt, als im nächsten Wortsinne liegt, welchem gemäß sie nur ihren Vater zurecht weist, daß er sich um sieben Wochen verrechnet habe. Uebrigens lassen sich die naiven Reden auch als naive Handlungen auffassen, wenn man sie mit Rücksicht auf ihre Folgen betrachtet.

In diesen und ähnlichen Beispielen könnte es auffallen, daß sich die redenden und handelnden Personen nicht mehr in dem sog. Stande der reinen und unschuldigen Natur befinden, und eine Absicht, ein Bewußtsein, ein Wille in demselben vorausgesetzt wird, der nicht mit Dem übereinstimmt, was die Natur oder der Geist unwillkürlich zur Erscheinung bringt. Dies scheint unserm Begriffe des Naiven als eines Unbewußten zu

widersprechen. Allein dem ist nicht so; vielmehr zeigt sich gerade darin, daß die Naivität, wovon bisher die Rede war, sich nur auf die Einstimmung zwischen Natur und Geist bezieht, wobei noch ganz davon abgesehen wird, ob der innere Gehalt des Menschen werthvoll oder nichtig, sittlich oder unsittlich ist. Die angeführten Fälle sind nur darum und in so fern naiv, als sie unwillkürliche oder wenigstens unbefangene Aeußerungen sind, die aus dem natürlichen Einklange zwischen Natur und Geist hervorgehen, und die nicht daraus hervorgehen würden, wenn der Einklang nicht natürlich wäre. Setzte man eine Kenntniß des Weltgebrauchs, der conventionellen Regeln des Anstands, überhaupt einen Zustand der bewußten Bildung in der Person voraus und dabei die Absicht, die Natur zum unmittelbaren Ausdrucke des Innern zu machen, so hörte die Person und ihre Aeußerung auf, unbefangen und naiv zu sein, und würde nach Befinden der Umstände als roh, gemein, unverschämt und unanständig erscheinen. Wenn daher solche Personen, die nicht mehr wie ein Sancho Pansa sog. Naturmenschen sind, sondern der gebildeten Gesellschaft angehören, unwillkürlich Etwas gethan oder gesagt haben, was sie compromittiren könnte, so erschrecken sie gewöhnlich über sich, so bald ihnen ihre Naivität zum Bewußtsein kommt und damit ihre Unbefangenheit aufhört.

Noch widersprechender könnte es scheinen, daß zur naiven Schönheit dieser Art bloß die unmittelbare Einstimmung zwischen Natur und Geist verlangt wurde, während wir doch früher für die geistige Schönheit der ersten Art gerade die Forderung aufstellten, daß der Geist die Natur beherrschen und sich dem gemäß nicht unwillkürlich durch dieselbe äußern solle. Wie der Geist über allem Natürlichen, so steht allerdings auch die bewußte Herrschaft des Geistes über der Natur und die aus diesem Bewußtsein hervorgehende Einstimmung beider über dieser naiven Harmonie. Aber wir müssen hiebei wohl berücksichtigen, daß in dieser Art der Naivität die naive Geistesschönheit

noch nicht ganz erschöpft ist und daß zu ihrer Vollendung auch die naive sittliche Schönheit oder die naiv schöne Gesinnung hinzutreten muß. Wir stehen hier noch an der ersten Stufe in der ersten Art der Geistesschönheit, welche freilich noch nicht so vollendet ist, als die bewußte Uebereinstimmung zwischen Vernunft und Sinnlichkeit und als die sittliche Schönheit. Dadurch wird aber keineswegs ausgeschlossen, daß jener unmittelbare Einklang zwischen Natur und Geist schön ist, in so fern er doch weder rohe Natur noch Einfältigkeit ist, sondern die Natur schon durch den Geist bestimmt erscheint. Weil aber diese Bestimmung eine unmittelbare oder natürliche ist, so kann sie nur darin bestehen, daß die Natur unwillkürlich dem Geiste folgt und sein wahrer Ausdruck ist, oder daß der Geist sich unbefangen durch die Natur äußert.

Da alle Aeußerungen des Geistes nach der Sittlichkeit gemessen werden, und daher einen bestimmten sittlichen oder unsittlichen Gehalt haben, so fragt es sich nun, worin das sittlich Naive besteht. Die unsittliche Gesinnung, Rede und Handlung kann zwar, wie sich zeigte, in Folge der Naivität der ersten Art zur Erscheinung kommen oder in naiver Form hervortreten. In ihrem Inhalte kann sie aber nicht naiv sein, weil sie nur dadurch unsittlich wird, daß das Subject nicht mehr, wie man sagt, unschuldig, sondern zur Erkenntniß des Guten und Bösen gelangt ist. Das Böse setzt also stets ein Bewußtsein voraus, welches die Naivität aufhebt. Hier kann jedoch mit Recht erst noch der Einwurf gemacht werden, daß auch das Sittliche nur durch das Bewußtsein sittlich wird, d. h. durch die Bekanntschaft mit Dem, was sittlich und was unsittlich ist. Mithin ist das Bewußtsein, wodurch das Unsittliche sofort aufhört naiv zu sein, ein anderes als dasjenige, trotz welchem das Sittliche naiv sein kann. Das moralische Bewußtsein als Kenntniß des Guten und Bösen kann nämlich unmittelbar, natürlich oder geistig vermittelt sein; in jenem Falle nennen

wir es Gewissen, in diesem moralisches Selbstbewußtsein oder sittliche Vernunft. Das Gewissen ist das unmittelbare Bewußtsein von Dem, was gut und böse ist, und kann das sittliche Gefühl genannt werden. Daher hören wir auch, wie solche Personen, die nicht auf der Stufe des sich frei wissenden Geistes stehen, sich gewöhnlich auf das Gewissen berufen und sagen: „Mein Gewissen sagt mir, ob ich recht oder unrecht handle; Dieser oder Jener hat kein Gewissen" u. dergl., während der freie sittliche Geist nicht aus dem Gewissen holt, was er thun soll. Er befragt nicht das Gefühl, sondern die Vernunft und handelt aus sittlichem Selbstbewußtsein. Hieraus erhellt der Unterschied zwischen der naiven und edlen Sittlichkeit. Bei beiden wird das Bewußtsein, die Kenntniß des Guten und Bösen vorausgesetzt, aber der Naive handelt gut aus sittlichem Gefühle, der Edle aus der Klarheit und Sicherheit des moralischen Selbstbewußtseins. Wenn wir also das Naive als das unbewußte Sittliche dem Edlen als dem bewußten entgegensetzen, so verneint der Ausdruck „unbewußt" nicht das moralische Bewußtsein als solches, sondern bezeichnet es nur als ein unmittelbares, nicht zur vollen Stärke und Klarheit des Selbstbewußtseins durchgebildetes; und nunmehr können wir zu der obigen Behauptung zurückkehren, daß das Unsittliche die Naivität aufhebe. Das sittliche Gefühl ist nämlich als unmittelbares Wissen des sittlichen und unsittlichen S e i n s zugleich das unmittelbare Bewußtsein des sittlichen und unsittlichen T h u n s, und als solches gutes und böses Gewissen. Während nun in dem gut Handelnden das Gewissen schweigt, und seine Unbefangenheit, seine unmittelbare Harmonie mit sich selbst ungestört läßt, fängt es in dem unsittlich Handelnden an, sich zu regen, und stört jene innere Harmonie. Denn zwischen der unsittlichen Gesinnung und Handlung des Subjects und seinem moralischen Gefühl entsteht alsbald ein Widerspruch, der ihm die Unbefangenheit und Unmittelbarkeit raubt, welche das Wesen

des Naiven ausmachen. Sobald daher auch die naive Persönlichkeit, wie z. B. Gretchen in Göthe's Faust, in Folge der Mangelhaftigkeit der Naivität als eines noch nicht durch den Geist geläuterten und zur vollen Freiheit durchgebildeten Naturzustandes unsittlich handelt, hört sie auf naiv zu sein, und ist genöthigt, die gestörte naive Sittlichkeit durch die Kraft der sittlichen Vernunft in die edle zu verwandeln oder die verlorene unmittelbare sittliche Harmonie in der durch den Geist vermittelten wieder zu gewinnen. Thut sie dies nicht, so wird sie wirklich böse und geht aus dem naiven sittlichen Zustand in den der moralischen Gemeinheit über.

Also nur die gute oder, weil auf dem sittlichen Gebiete gut und schön gleichbedeutend sind, nur die schöne Seele kann in moralischer Beziehung naiv sein. Die sittliche Naivität wird sich aber zugleich immer mit der Naivität der ersten Art, der natürlichen Einfalt oder Harmonie zwischen Natur und Geist verbinden, weil sie, wie diese, ein Naturzustand ist und im Gegensatz gegen die Zustände eines verfeinerten gesellschaftlichen Lebens steht. Das naiv Sittliche wird eben so sehr frei von Rohheit als von Verstellung, Absicht, Künstelei und Zwang erscheinen, weil sich jene nicht mit der schönen Gesinnung verträgt und diese ein Selbstbewußtsein voraussetzen, welches dem naiv Sittlichen als einem unmittelbaren Zustand abgeht.

Die naive Schönheit dieser Art ist mithin Natur, Sinnlichkeit, aber sittlich reine Sinnlichkeit in ungeprüfter Unschuld; eben so sittlicher Geist, aber unbewußte Sittlichkeit als angeborner Seelenadel und natürliche Seelenreinheit. Sie ist die sittliche oder schöne Seele in ihrer unmittelbaren Erscheinung als unbewußte Harmonie mit sich und mit der Welt. Hienach ist der naive Charakter unbefangen gegen die Welt. Er ist mit ihr zufrieden und weiß nicht, wie es anders sein könnte. Er hält alle Menschen für gut und glaubt, daß sie eben so wohlwollend gegen ihn gesinnt seien, als er gegen sie. So ist er arglos und

mit der Welt versöhnt, harmlos und, wie das Kind, frei von Kummer und dem Gefühle des Mangels. Und wie gegen die Außenwelt überhaupt, so ist er auch unbefangen gegen die conventionellen Schranken und Formen derselben; daher zwar schamhaft von Natur, aber nicht decent, weil dieses nur die selbstbewußte, beabsichtigte, conventionelle Bildung ist; anständig aus natürlichem, sittlichem Gefühle, jedoch frei von dem oft ängstlichen und gekünstelten Anstand und der Prüderie des verfeinerten, socialen Lebens. Aber auch gegen sich selbst ist er unbefangen, gegen seinen Werth, wie gegen die Mangelhaftigkeit seines Wesens als eines noch nicht zur Freiheit des Selbstbewußtseins gelangten Naturzustandes. Daher ist er bescheiden und blöde, denn seine Schönheit ist ihm selbst ein Geheimniß, und dabei doch seiner selbst bewußt und sicher, sich genügend, so wie er nun einmal ist; was sich denn beim andern Geschlecht oft in der Form jenes zuversichtlichen Wesens äußert, welches man schnippisch nennt. So scheut Gretchen die Annäherung Faust's und lehnt seinen Antrag kurz und sicher mit den Worten ab:

> Bin weder Fräulein, weder schön,
> Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Aus diesem Selbstgefühl entspringt zugleich eine frohe Selbstgenügsamkeit, eine kindlich harmlose Selbstgefälligkeit, von der ja selbst der liebenswürdige Landprediger von Wakefield nicht frei ist.

Alle diese Eigenschaften äußern sich nun auch in den Reden und Handlungen der naiven Persönlichkeit. Da sie unbefangen ist gegen ihren sittlichen Gehalt und diesen unbewußt in ihren Reden äußert, so sagt sie, wie das Naive der ersten Art, mehr als sie sagen will, oder vielmehr als sie zu sagen vermeint. Daher läßt Göthe mit Recht seinen Faust bei den reizend naiven Reden Gretchens ausrufen: „Ach, daß die Einfalt, daß die Unschuld nie sich selbst und ihren heil'gen Werth erkennt!“ Denn

sie bringt in der Rede, ohne es zu wissen, die ganze Tiefe und Fülle der schönen Gesinnung zur klarsten Anschauung, sie schlägt den Inhalt der Rede geringer an, als er wirklich ist und als ihn Andere auffassen, oder legt vielmehr gar keinen Werth darauf, weil sie ihren Werth nicht kennt, und sagt somit unwillkürlich mehr, als sie zu sagen glaubt. Eben so ist es mit ihren Handlungen. Sie handelt sittlich aus sittlichem Gefühl, aus dem guten Trieb der schönen Seele, der Reinheit des Herzens folgend, dem sie folgen darf, ohne Besorgniß fehl zu gehen, was auch Max in Schiller's Wallenstein mit den Worten ausspricht: „Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen." Sie ist darum nicht ängstlich im Handeln, denn sie ist geleitet von der Sicherheit des sittlichen Gefühls. Weil sie aber aus unmittelbarem Gefühl und natürlicher Herzensgüte sittlich handelt, so ist sie unbefangen im Handeln und glaubt oder weiß nicht, daß man auch anders handeln könne. Deßhalb ist sie in der Berührung mit der Welt stets der Gefahr ausgesetzt, sich selbst und Andern zu schaden und den Anforderungen und Ansichten Anderer ganz zuwider zu handeln. Dieses sehen wir z. B. an Gretchen in Göthe's Faust. Sie wird gerade durch ihre Naivität in's Verderben gerissen. In natürlicher, vertrauender Hingebung schließt sie sich an Faust an, in welchem sie nur sich selbst wieder findet, da es bloß das bessere Selbst, das Edle, Schöne, Gute an ihm ist, was sie auffaßt, arglos in Bezug auf die böse Seite in der Persönlichkeit des Geliebten. Gerade durch diese Arglosigkeit aber, wie sie selbst sagt, „durch den guten Wahn", wird sie unbewußt in sein Schicksal verstrickt und bleibt, wenn auch rein und unbefleckt, doch nicht unberührt von der Sünde. Der Naive wird oft zwar in der Meinung stehen, indem er sittlich handelt, auch zweckmäßig und richtig zu verfahren, und kann dabei doch gerade sehr unzweckmäßig und irrig, ja in den Augen der andern Menschen falsch und unrecht handeln. Wie oft geschieht es, daß der Naive aus Redlichkeit,

Arglosigkeit und Mangel an Weltkenntniß einem Betrüger, der sich geschickt zu verstellen weiß, seine Geheimnisse mittheilt und dadurch selbst die Mittel leiht, ihm oder auch Andern den größten Nachtheil zu bringen. In einem ähnlichen Fall ist auch der gute Michel Perrin im dem bekannten Lustspiele gleiches Namens. Seine Reden und Handlungen sind durchaus naiv. Beides greift ohnehin eng in einander, da in der Rede auch die Handlung selbst enthalten sein kann. Michel, ein Landprediger aus der Normandie, hat in Folge der Revolution seine Stelle verloren und kommt nach Paris, um sich ein anderes Unterkommen zu suchen. Zufällig trifft er mit seinem Jugendfreunde Joseph Fouché zusammen, der unterdessen Minister geworden ist, und wendet sich an diesen wegen einer Stelle. Fouché ist sehr beschäftigt und beauftragt einen seiner Divisionschefs, Perrin sogleich anzustellen, derselbe sei ein brauchbarer Mensch. Der Chef meint brauchbar für die Polizei und benutzt den arglosen Perrin, ohne daß es dieser merkt, als Spion. So trägt Michel unbewußt zur Entdeckung einer Verschwörung bei, und wundert sich sehr, als ihm von seinem Chef das Lob ertheilt wird, er habe Frankreich gerettet. Die Verschworenen werden vorgeführt und Perrin erhält den Auftrag, sie zu verhören und ihnen Begnadigung zu versprechen, wenn sie nur Alles offen gestehen würden. Nun läßt er, diese Anweisung im buchstäblichen Sinne fassend, die Verschwornen, nachdem er sie durch sein väterliches Zureden gerührt hatte, frei und führt sie noch, damit sie nicht an den Wachen vorbei müssen, durch eine verborgne Thür in's Freie. Dabei kommt er weder auf den Gedanken, daß die jungen Leute etwa seine Güte mißbrauchen und die Reue nur heucheln könnten, noch glaubt er anders, als daß er nicht bloß seinen sittlichen Pflichten, sondern auch den Absichten des Ministers vollkommen genügt habe. Denn er ahnt nicht, daß jenes Versprechen nur eine gewöhnliche Vorspiegelung sein sollte, um die Gefangenen zum Geständ-

niß geneigter zu machen. Darum ist er denn eben so verwundert, als ihm der Divisionschef, über das Entlassen der Gefangenen wüthend, den Vorwurf macht, er habe Frankreich zu Grunde gerichtet, als er vorher nicht begreifen konnte, in wie fern er der Retter desselben sei.

Während nun die Naivität, welche nicht zugleich sittlich ist, über sich und das Erstaunen der Menschen erschrecken wird, wenn ihr die wahre objective Bedeutung ihrer Rede und Handlung zum Bewußtsein kommt, so wird sich die sittlich naive Persönlichkeit in diesem Fall über die Menschen und ihr Erstaunen wundern, und im Conflicte mit der Schlechtigkeit der Menschen wird sich dann die naive Gesinnung in eine erhabene umwandeln, wie dies beides z. B. bei Michel Perrin der Fall ist. Er wundert sich erst und ist ganz verlegen, daß ihn die Umstehenden, die natürlich nicht begreifen können, wie der harmlose, gute Michel dazu kommt Spion zu werden, erstaunt anblicken; dann aber, als ihm klar wird, in welche schiefe Stellung ihn seine Naivität brachte, erhebt er sich entrüstet über die, von denen er sich hintergangen glaubt, und steht im reinsten, selbstbewußten Seelenadel erhaben da.

Ich habe im Vorhergehenden den Landprediger von Wakefield, Michel Perrin, Gretchen als Beispiele naiver Charaktere angeführt, weil in diesen Kunstgestalten der Begriff der Naivität reiner und entschiedener ausgeprägt ist, als dies gewöhnlich im Leben der Fall ist, wo das Naive seltener in solcher Bestimmtheit und Vollendung zur unmittelbaren Erscheinung kommt, sondern durch manche zufällige Eigenschaften getrübt ist, die nicht zu seinem Begriffe gehören. Ich mache deßhalb auch noch aufmerksam auf die andern naiven Ideale der Weiblichkeit bei Göthe, dem sie vor allen andern Dichtern besonders wohl gelungen sind, auf Clärchen in Egmont, die beiden Marien in Götz und Clavigo, Lotte im Werther, sodann auf die naiven Persönlichkeiten im Gebiete des humo-

ristischen Romans, z. B. Quintus Fixlein, Schulmeister Wutz bei Jean Paul, Yorick und Onkel Toby bei dem Engländer Sterne. In den humoristischen Romanen entfaltet sich das Wesen des naiven Charakters am vollständigsten. Auch die Idylle, die Komödie, die Genremalerei und die Skulptur bringen besonders das Naive zur Erscheinung, ja selbst das heroische Epos und die Tragödie. Im Leben aber zeigen den naiven Charakter vorzugsweise Kinder und kindliche Naturen; auch Genie's auf allen Gebieten des Lebens, geniale Künstler, Feldherren, Staatsmänner, weil das Genie gerade durch seine Naivität Genie ist, indem es auf unmittelbarer Naturgabe beruht oder angeboren ist. Ihre höchste Vollkommenheit erreicht die Naivität in dem andern Geschlechte, weil dieses mehr dazu berufen ist, den Geist als schöne Natur in dem Kreise der Familie erscheinen zu lassen, als der Mann, welcher die Bestimmung hat, durch das Selbstbewußtsein oder als freier Geist das ganze Leben nach allen Seiten zu durchdringen und zu bewältigen. Daher giebt sich auch das weibliche Geschlecht gar gerne den Anschein des Naiven, welcher jedoch, wenn seine Absichtlichkeit deutlich wird, sich selbst aufhebt und im Gegentheil Affectation und Unnatur wird.

Weil die Naivität ein unbewußter, natürlicher, unmittelbarer Zustand ist, der Geist aber seiner selbst mächtig sein muß, so ist sie noch eine mangelhafte, nicht wahrhaft entsprechende Form des Geistes. Die naive Schönheit ist zwar in ihrer Art vollkommen, indem sie als unmittelbare Harmonie, als Ideal erscheint. Allein der Mensch soll als vernünftiges Wesen mit Freiheit und Bewußtsein dem Ziele geistiger und sittlicher Vollkommenheit zustreben und Das, was er durch sich selbst erreichen kann, nicht der Natur verdanken. Außerdem ist die naive Persönlichkeit wegen der Mangelhaftigkeit dieses Naturzustandes vor der Entzweiung mit sich und der Welt nicht sicher. Sie kommt mit Menschen in Berührung, die jene unmittelbare Harmonie

verloren haben und das sittliche oder unsittliche Selbstbewußtsein gegen sie geltend machen. Dadurch läuft sie denn Gefahr, nicht nur von der Sünde und dem Bösen berührt und in dessen Schicksal mit fortgerissen zu werden, sondern auch zu irren, ja selbst unwillkürlich, wenn auch nur vorübergehend, in Sünde zu verfallen und so die unmittelbare Harmonie ihres geistigen und sittlichen Lebens zu zerstören. Sie ist daher um so mehr darauf hingewiesen, sich aus der unmittelbaren, natürlichen, zu einer höhern, durch das Selbstbewußtsein vermittelten Einheit und harmonischen Vollendung fortzubilden und die natürliche Schönheit des Innern durch eine höhere sittliche Entwickelung gleichsam zu adeln. Diese im Selbstbewußtsein geläuterte und durch den freien Geist errungene Schönheit, welche den Schein der Nichtigkeit und Mangelhaftigkeit, den das Naive noch an sich hatte, in sich aufgehoben und sich so zur wahrhaften Erscheinung des Geistes gemacht hat, ist das Edle.

2. Das Wort „edel" entspricht allen den im Begriffe dieser selbstbewußten Geistesschönheit liegenden Eigenthümlichkeiten. Andere Benennungen sind theils zu allgemein, wie die Bezeichnung „schöne Seele", theils enthalten sie zu viel, wie der Name „Idealschönheit." Denn der Ausdruck „schöne Seele" geht eben so wohl auf die natürliche, als die selbstbewußte Geistesschönheit, und gerade die Eigenschaften, welche man in der Regel der sog. schönen Seele insbesondere zuschreibt, namentlich das sittliche Handeln aus unbewußter sittlicher Neigung, gehören zur naiven sittlichen Schönheit. Noch weniger passend ist das Wort „Idealschönheit", weil allen Kunstgestalten die ideale Schönheit zukommt, und vor Allem, weil hier, wo nur das Schöne auf dem Gebiete der Wirklichkeit, nicht das Kunstschöne in Betracht kommt, noch nicht von einem Ideale die Rede sein kann. Denn das endliche Leben ist als solches nach keiner Seite hin ideal. Wir behalten daher den Ausdruck „edel" für die selbstbewußte Geistesschönheit im Gegensatze gegen das Naive als der

natürlichen Seelenschönheit bei, und entwickeln die verschiedenen Beziehungen dieses Begriffs.

Die erste Seite des Edlen betrifft das Verhältniß von Sinnlichkeit und Vernunft an sich, ohne Rücksicht auf den sittlichen oder unsittlichen Gehalt des Geistes. Beim Naiven konnte in dieser Beziehung nur verlangt werden, daß sich weder der Geist hinter der Natur verstelle, noch die Natur geistlos und roh erscheine, sondern daß das Aeußere der wahre und unmittelbare Ausdruck des Geistes sei. Beim Edlen dagegen wird von Anfang an die volle Klarheit und Sicherheit des Selbstbewußtseins im Individuum vorausgesetzt. Deßhalb wird hier an den Geist eine ganz andere Forderung gestellt. Das Selbstbewußtsein und der vernünftige Wille müssen sich jetzt als alleinige und freie Macht gegen die Natur erweisen; diese soll zum bloßen Werkzeuge herabgesetzt und vom Bewußtsein ganz durchdrungen werden, das ganze Leben des Menschen nur als That des Geistes erscheinen. Der Mensch soll die sinnliche Natur von seiner Geistesfreiheit und der vernünftigen und moralischen Kraft seines Willens abhängig machen und sich des ganzen Gemüthes mit allen Empfindungen und Affecten, Trieben und Begierden, Neigungen und Leidenschaften so bemächtigen, daß Geist und Natur, Vernunft und Sinnlichkeit, der Wille und das Gemüth mit seinen Affecten und Trieben u. s. w. im Gleichgewicht, in ungetrübter Harmonie stehen. Diese Selbstbeherrschung oder, wie man auch sagen könnte, diese Affectlosigkeit als Aufhebung der unwillkürlichen sinnlichen Affecte durch den vernünftigen Willen, welche das Wesen des Edlen dieser Art ausmacht, nennt man auch als ruhigen Zustand die W ü r d e, ein Begriff, der zugleich den Ausdruck dieses Zustandes in Gestalt, Geberden und Reden bezeichnet. Sie ist das wahre Kennzeichen einer edlen Seele, die in allen Lagen des Lebens nicht gleichgültig, wohl aber sich gleich bleibt und die Harmonie zwischen Gemüth und Geist in jedem Fall in sich sofort wieder herstellt.

Sie verliert sich nie an den Affect, sondern ist ihrer stets gewiß, mag sie nun in einzelnen Fällen des Conflictes den Affect mit ihrem Willen und Zwecke vereinigen und nur seine Entwickelung und Aeußerung leiten und mäßigen, oder sich entschließen, ihn zu hemmen und zu unterdrücken. Die Selbstbeherrschung kann sogar noch weiter gehen. Der Geist hat selbst die Kraft: die Empfindungen, Affecte, Triebe und Leidenschaften zu verbergen, d. h. sie zu hegen, aber nicht ausbrechen zu lassen und im Aeußeren zu zeigen, ja diesem wohl noch den Schein eines ganz andern Zustandes zu geben, als in welchem sich das Innere befindet, und somit sich zu verstellen. Dieses ist der höchste Grad der Selbstbeherrschung, welche um so mehr von der Freiheit des Geistes und der Stärke des Willens zeugt, je größer der Widerspruch zwischen dem Innern und Aeußern, je entschiedener z. B. der Gegensatz zwischen der scheinbaren Ruhe im Aeußern und der Bewegung ist, in welche die vom Willen abhängige Leidenschaft das Gemüth versetzt. In dieser Hinsicht ist denn auch die Verstellung ästhetisch, sobald sie vollkommen ist. Nur die Naivität z. B., welcher man es ansieht, daß sie erkünstelt und beabsichtigt ist, nur der Tugendschein, dem man die Heuchelei anmerkt, ist widerwärtig und unästhetisch, oder, wie wir im Gegensatze zu dem Edlen sagen müssen, gemein und niedrig, aber nicht die Naivität oder etwa das Wohlwollen, welches uns völlig in die Illusion versetzt, das Innere sei ganz diesem Aeußern entsprechend, und welches in keinem Augenblicke Gefahr läuft aus der Rolle zu fallen. In beiden Fällen ist die Verstellung unedel, gemein im *sittlichen* Sinne, weil die Moral Verstellung und Heuchelei verwirft, aber nicht in Bezug auf das Verhältniß zwischen Natur und Geist. Vielmehr bewährt sich darin die Herrschaft, welche der Geist auf die Natur ausübt, die Freiheit und Leichtigkeit, womit er dieser gebietet, die Willensstärke, welche sich consequent durchsetzt, mithin wieder die edle Natur des Geistes, oder der Geist in

Form des Edlen, wenn auch im Dienste des Unmoralischen oder sittlich Gemeinen.

Nach dieser Seite hin kann sich denn auch im Bösen die edle Kraft des Geistes darstellen. Wir nennen zwar gewöhnlich das Böse, in welchem sich die Willensstärke des Subjectes kund giebt, nicht edel; sprechen von keinem edlen Verbrecher oder Bösewicht, damit der Ausdruck edel, der auch auf dem sittlichen Gebiete und auf diesem vorzugsweise angewendet wird, nicht mißverstanden werde. Aber wir unterscheiden dennoch den gemeinen Verbrecher von dem, welcher das Gegentheil davon ist, und dieses Gegentheil des Gemeinen ist immer das Edle. Es kann sich auch im Bösen offenbaren. Denn es ist ein und dieselbe Freiheit und Willensstärke, es sind dieselben Kräfte und Vorzüge der Vernunft und des Willens, welche der Mensch allem sinnlichen Widerstande zum Trotz im Bösen wie im Guten bethätigt. Die Richtung, welche die Vernunft und Willensstärke einschlägt und behauptet, und in welcher sie ihre Herrschaft über die Natur bewährt, kann eben so wohl unsittlich als sittlich sein. Ja das unmoralische Subject, welches im Bösen diese Macht des Geistes über die unwillkürlichen sinnlichen Affecte u. s. w., diese Freiheit und Stärke des Willens an den Tag legt, zeigt in dieser Hinsicht noch mehr, als das sittliche Subject, daß es eine edle Natur ist. Denn es wird nicht, wie dieses, vom sittlichen Gehalte des Innern und dem guten Selbstbewußtsein unterstützt, welche sich mit der Kraft des Willens vereinigen und jene Bewältigung der Natur leichter machen, sondern ist lediglich auf sich selbst, auf seinen Egoismus hingewiesen und beschränkt. Daher zeugt auch das Böse in der Kühnheit, Stärke und Verwegenheit, womit es im Widerstande gegen die Affecte und zugleich gegen die Macht des bösen Gewissens seine Freiheit behauptet und seinen Willen durchsetzt, noch von einem höhern Grade moralischer Kraft, als das Gute, wenn dieses aus sittlicher Neigung hervorgeht,

und kann, sobald es sich durch einen Act derselben Willenskraft umkehrt und dem Guten zuwendet, um so energischer die Idee der wahren d. h. der sittlichen Freiheit verwirklichen.

Edel ist also der Geist, welcher dem vernünftigen und freien Willen ohne Rücksicht auf die Affecte und Triebe folgt, oder die durch das Selbstbewußtsein beherrschte vernünftige Natur; die gemeine Seele unterwirft dagegen die Vernunft und den Willen der Sinnlichkeit und folgt nur ihren Eingebungen. Wenn Medea, um ihre Rache gegen Jason zu befriedigen, die eigenen Kinder mordet, so handelt sie zwar in sittlicher Hinsicht gemein, edel aber ist diese Geistesgröße und Kraft des Willens, welche, um sich zu behaupten und ihre Intention durchzuführen, selbst den Naturtrieb der mütterlichen Liebe oder den schmerzlichen Affect, in welchen das Mutterherz versetzt wird, zu bewältigen vermag. Dasselbe gilt von dem Bösewicht, der zur Erreichung seines Zweckes selbst das Leben auf's Spiel setzt und allen natürlichen Trieben widersteht, welche seinen Willen hemmen. Durchaus gemein würden sie nur dann sein, wenn sie sich in ihrer Schlechtigkeit auch noch feige zeigten, wenn sie sich scheuten oder nicht vermöchten, die Empfindungen, Affecte und Triebe, welche sich ihrer Absicht entgegenstellen, zu besiegen. Daher ist nur der feige Verbrecher, dem es an Kraft des Geistes, an der Herrschaft der Vernunft und des Willens über die Natur gebricht, auch in dieser, wie in sittlicher Hinsicht gemein.

Untersuchen wir nun, was in sittlichem Sinn edel und gemein ist. Die naiv schöne Gesinnung und Handlung als natürlicher Trieb zum Guten und als dessen unwillkürliche Verwirklichung hat wegen dieses Mangels an Selbstbewußtsein kein Verdienst. Die edle sittliche Gesinnung und Handlung dagegen als der freie sittliche Wille und Entschluß zum Guten und dessen selbstbewußte Ausführung scheint schon in so fern ein Verdienst zu enthalten, als dasselbe Selbstbewußtsein und derselbe freie Wille, welcher das Gute will, auch das Böse wollen

kann und sich trotz dem zum Guten entscheidet. Dies ist jedoch zu verneinen. Entweder entspringt nämlich der sittliche Wille aus der Neigung zum Guten, oder die Neigung ist unmoralisch, und der Wille wendet sich nichts desto weniger zu dem Sittlichen. In jenem Fall ist der sittliche Wille so wenig ein Verdienst, als beim Naiven. Beide unterscheiden sich dann nur dadurch, daß der naive sittliche Wille unbewußte Neigung, natürlicher Trieb, der edle Wille bewußte Neigung, ein geistig vermittelter Trieb zum Sittlichen ist. Die Neigung enthält aber kein Verdienst. In diesem Falle dagegen, wo der sittliche Wille das Resultat eines Kampfes, einer Wahl zwischen dem Guten und Bösen wäre, ist die selbstbewußte Neigung des Subjects unmoralisch, ein unsittlicher Affect oder Trieb, welchen der Wille niederkämpft. Auch hier ist der aus dem Kampfe hervorgehende sittliche Wille weder ein Verdienst, noch edel. Denn es geht daraus hervor, daß es dem Subjecte noch nicht gelungen ist, das Sittliche im Selbstbewußtsein durchzubilden und sein Inneres ganz damit zu erfüllen, widrigenfalls es nicht mehr zwischen dem Guten und Bösen, zwischen der Pflicht und der ihr entgegengesetzten Neigung zu wählen hätte. Wenn demnach in moralischer Beziehung nur das von der sittlichen Idee ganz durchdrungene und im sittlichen Selbstbewußtsein durchgebildete Innere edel ist, so besteht auch das Verdienst des Edlen nicht darin, daß die Gesinnung nunmehr durchaus sittlich ist, sondern, will man überhaupt hier von Verdienst reden, höchstens in dem Entwickelungsprozesse des Selbstbewußtseins, welchen das Subject durchgemacht hat, d. h. darin, daß es edel *geworden* ist. Demgemäß hat das Edle nicht etwa das Verdienst, seine Pflicht d. i. das moralische Gesetz, zu erfüllen; vielmehr kennt es gar keine Pflicht. Weil aber die edle Gesinnung nur auf das Sittliche gerichtet ist, so steht ihr dieses nicht mehr als Pflicht, als äußeres Object, dessen sie sich zu bemeistern hätte, entgegen. Sie ist frei von dem Zwiespalte

zwischen sittlich und unsittlich; sie wählt nicht mehr zwischen beiden, sondern hat ein für alle Mal gewählt, indem sie das Sittliche zum alleinigen Inhalte des Willens erhob.

Auf sittlichem Gebiet ist also das Edle die Erscheinungsform der freien und selbstbewußten Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, worin das sittliche Gesetz nicht mehr mit dem Eigenwillen in Disharmonie und ihm als Pflicht gegenüber steht, sondern mit der Neigung eins ist. Mit der edlen Gesinnung vereinigt sich die Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, weil die Sittlichkeit auch jene edle Selbstbeherrschung und die Unterwerfung der Sinnlichkeit unter die Vernunft und das Sittengesetz gebietet. Die edle Handlung ist daher nicht die aus einer Nöthigung des Willens hervorgehende Erfüllung der sittlichen Pflichten, sondern als die Befriedigung des freien sittlichen Bedürfnisses — ein Genuß. Der Mensch, welcher noch Pflichten zu erfüllen hat, der viel von solchen redet oder sich gar auf deren Erfüllung beruft, ist noch nicht edel. Ein edler Charakter übt Das, was die Menschen Pflichten nennen, seien es auch die peinlichsten, mit einer Leichtigkeit, welche die Pflichterfüllung als Genuß erscheinen läßt, weil ihm dieselbe kein Zwang, sondern die Verwirklichung des sittlichen Willens, eines Wunsches, eines inneren Bedürfnisses und somit wirklich ein Genuß ist. Er scheut keine Hindernisse, welche sich seinem Handeln entgegenstellen, mögen es nun äußere oder innere sein, z. B. schmerzliche Affecte unwillkürlicher Art. Fordert sein Handeln Opfer, so bringt er dieselben freiwillig und gern. Auch sie sind ihm ein Genuß oder fallen mit in denselben, weil sie die Verwirklichung der sittlichen Neigung fördern oder bedingen. Sie machen einen Theil der sittlichen Handlung aus, und eben in dieser, in dem Acte der Befriedigung ist der Genuß enthalten. Daher betrachtet auch die edle Persönlichkeit ihr Handeln, überhaupt ihre Sittlichkeit, nicht als Verdienst, sondern als das Werk der Neigung. Es ist ihr gleichgültig, ob sie von Andern

gewußt und gewürdigt wird, oder nicht. Ja, weil ihr das sittliche Handeln Genuß gewährt, so würde sie beschämt sein, wenn man ihr dasselbe als Verdienst anrechnen wollte. Darum zeigt sie in ihren Handlungen nicht nur eine vollkommene Uneigennützigkeit, sondern auch jene edle Selbstverläugnung, wonach sie ihre Person hinter der Handlung verbirgt und das Gute ohne Geräusch und Aufsehen, still und bescheiden, am liebsten unbemerkt thut, und ohne daß Der, welchem etwa die Handlung zu Gute kommt, etwas davon erfährt.

Diese Klarheit und Festigkeit des moralischen Bewußtseins und Willens bewahrt den edlen Charakter nicht bloß vor der Gefahr selbst einer augenblicklichen und vorübergehenden Unsittlichkeit, sondern befähigt ihn auch auf Andere veredelnd einzuwirken und sie zu gleicher sittlichen Höhe hinaufzubilden, was bei der naiven Persönlichkeit weniger der Fall ist.

In Bezug auf die durch die sociale Bildung bedingte conventionelle Sitte unterscheidet sich ebenfalls das Edle von dem Naiven. Die Regeln des Anstandes sind ihm als dem selbstbewußten Sittlichen eben so bekannt, als das Sittliche selbst. Während daher das Naive schamhaft und anständig ist aus natürlichem sittlichen Gefühle, handelt das edle Subject mit bewußter Rücksicht auf die Gesetze des Anstandes und ist somit decent, weil es mit dem Bewußtsein des anständigen Handelns auch das des Gegentheils verbindet; ein Bewußtsein, welches dem Naiven fehlt und gerade Das erzeugt, was wir d e c e n t nennen, d. h. anständig im Bewußtsein oder mit bewußter Fernhaltung des Gegentheils.

Das Edle findet sich, wie das Naive, in seiner größten Reinheit und Vollständigkeit im weiblichen Charakter. Weniger zum Handeln in der Wirklichkeit und zu Conflicten mit der Welt berufen, ist dieser weit eher im Stande, alle Seiten des Edlen harmonisch in sich zu vereinigen, zu bewahren und in ungetrübter Reinheit zu äußern, als der Mann, welcher Interessen im Leben

verfolgt und in Collisionen geräth, die seinem Charakter ein individuelles Gepräge geben und denselben mehr in einseitigen Formen, als in der vielseitigen Harmonie des Geistig-Schönen hervortreten lassen. Wie in der Darstellung des naiven weiblichen Charakters Göthe neben einem Homer, Sophokles und Shakespeare unübertroffen dasteht, so hat er auch vollendete Muster der edlen Weiblichkeit geschaffen. Die idealen Gebilde einer Iphigenie, Leonore von Este, Eugenie, Natalie, Ottilie leuchten als Wesen höherer Art im selbstbewußten Glanze edler Geistesschönheit.

Das Gegentheil des sittlich Edlen ist das sittlich Gemeine und Niedrige. Man kann alles aus dem Selbstbewußtsein und freien Willen hervorgehende Unsittliche gemein nennen. Diese Definition stimmt zugleich vollkommen mit der Bedeutung überein, welche man gewöhnlich mit dem Ausdrucke „gemein" verbindet, indem man damit in der Regel den Menschen bezeichnet, welcher nur auf seinen Nutzen bedacht ist und bloß den Eingebungen seines sinnlichen Triebes folgt; das heißt nichts Anderes, als: gemein ist Der, welcher mit Selbstbewußtsein unsittlich handelt. Denn das Unmoralische besteht im Grunde genommen überall nur darin, daß der Mensch seinen Eigenwillen und Egoismus nicht dem allgemeinen Gesetze des Sittlichen zu opfern vermag, sondern nur die Forderungen seines individuellen sinnlichen Triebes, der wesentlich Selbsterhaltungstrieb und Egoismus ist, dem allgemeinen Sittengesetze gegenüber zu verwirklichen strebt. Niedrig wird aber das sittlich Gemeine, wenn mit der Selbstsucht die Ohnmacht der Vernunft und Geistesfreiheit oder der moralischen Kraft verbunden ist, wenn der Mensch nicht bloß seinem Eigennutz und Egoismus nachgeht, sondern auch zugleich die Vernunft unter die Herrschaft des Sinnlichen erniedrigt und in Folge dessen der Gemeinheit der Gesinnung schlechte Sitten, Rohheit des Gefühls, Verachtung des Anständigen, Ehrenhaften oder Ehrbaren und des

geistig Freien hinzufügt. Einen Andern seines Eigenthums berauben — ist unsittlich, es zu stehlen, ist niedrig, weil sich im Diebstahle mit der sittlichen Gemeinheit noch die Gemeinheit der Natur, das Feige und Kraftlose vereinigt. Die Rache ist unmoralisch und also gemein, denn sie giebt einen Beweis von Mangel an Edelmuth; niedrig wird sie jedoch, sobald sie sich verächtlicher Mittel zu ihrer Befriedigung bedient. Der Hang zum Trinken, an sich schon eine Gemeinheit, weil die Moral Mäßigkeit verlangt, sinkt zur Niedrigkeit herab, wenn er die Herrschaft des Geistes dergestalt vernichtet, daß der Mensch selbst die Gesetze des Anstandes nicht mehr berücksichtigt, wiewohl er sie kennt und man sie bei ihm voraussetzen darf.

3. In dem besondern Begriffe des Heroischen müssen wir eine formelle und materielle Seite unterscheiden. Das Heroische ist das Geistig-Schöne in der starken und praktischen Natur. Das Starke und Praktische bilden seine formelle, das Naive und Edle die materielle Seite. Die Stärke bezieht sich sonach nicht auf den Inhalt des Innern, die Empfindungen, Affecte, Triebe, Leidenschaften u. s. w. Diese können in der heroischen und sentimentalen Natur stark und schwach sein; und wenn allerdings in der Regel das heroische Individuum stärkere Affecte und Leidenschaften hat, als das sentimentale, so sind doch letzterem schwache und schmelzende Gefühle durchaus nicht wesentlich. Wo sich weichliche Affecte mit der Schwäche der Thatkraft verbinden, da artet sogar die Sentimentalität oft in den krankhaften Zustand der Empfindsamkeit, Schönseligkeit und Empfindelei aus, während sie an sich keineswegs eine krankhafte, schwächliche Erscheinung ist. Unter dem Starken verstehen wir also nur die Spannung und Thatkraft des Innern, unter dem Praktischen die Bethätigung derselben, d. h. die Energie des Handelns oder die entschiedene und muthige Aeußerung des Innern.

Den materiellen Inhalt des Innern bilden nun eben die verschiedenen Empfindungen, Affecte und Leidenschaften, die Ideen, Zwecke und Interessen des Individuums. Erst durch die Beziehung des Praktischen auf diesen Inhalt entsteht das Heroische oder der Heroismus als die Eigenschaft des Subjectes, den bestimmten Inhalt des Innern mit Tapferkeit zu verwirklichen oder zu behaupten. Hieraus erhellt zugleich, daß der Begriff des Heroischen einen weitern Umfang hat, als man gewöhnlich den Ausdrücken „Held" und „heldenmüthig" giebt. Man versteht nämlich oft unter einem Helden ein Individuum, welches von einer Idee so ergriffen ist, daß es mit seinem ganzen Sein in ihr aufgeht. In dieser Bedeutung, worin das Heroische besonders das Wesen der Tragödie ausmacht, kann auch das sentimentale Individuum Held sein. Hamlet z. B. ist eine durchaus sentimentale Natur und tritt gleichwohl als Held einer Tragödie in dem Sinne auf, daß sein Inneres von einem Zwecke ganz hingenommen ist. Diese Durchdringung des Gemüths mit einer sittlichen oder unsittlichen Idee, einem sog. Pathos, nennt man daher richtiger das Pathetische. Der materielle Inhalt der Seele, das Zusammenschließen des Gemüthes mit einer Idee, einem Lebenszwecke bildet nur die eine Seite des Heroischen, und erst die Kraft des Individuums, seine Idee im Leben durchzuführen und festzuhalten, macht den Heroismus aus.

Je nachdem nun die Energie des Subjectes entweder auf die Verwirklichung oder auf die Behauptung einer Idee geht, zerfällt das Heroische in einen activen und passiven Heroismus, einen activen und passiven Muth im Handeln. Jener ist die Energie, den Inhalt des Innern jedem äußern Widerstande gegenüber zu verwirklichen und durchzusetzen, dieser die Kraft und der Muth, ihn jedem Widerstand zum Trotze, sei es auch mit Gefahr des eignen Lebens, festzuhalten und zu behaupten. Der erstere ist besonders dem männlichen, der letztere dem weib-

lichen Charakter eigenthümlich. Jedoch finden sich auch Beispiele des activen Heroismus bei weiblichen, und des passiven bei männlichen Charakteren, sowohl auf dem Gebiete des Lebens, wie auf dem der Kunst, vornehmlich der Tragödie. Eine Antigone bei Sophokles, Lady Macbeth bei Shakespeare, Gräfin Terzky in Schiller's Wallenstein, eine Charlotte Corday entwickeln activen Heldenmuth, — ein Ludwig XIV., ein Robespierre dagegen nur passiven Heroismus. Antigone z. B. verwirklicht die Idee der Pietät trotz dem Verbote der Herrschergewalt; Ludwig XIV. dagegen hatte nicht die Kraft, die Idee des Königthums, welche ihn erfüllte, durchzusetzen und jeden Widerstand energisch zu bekämpfen. Wohl aber besaß er den passiven Muth, jene Idee trotz allem Widerstande festzuhalten und lieber dafür zu sterben, als sie aufzugeben. Denselben Muth zeigte Robespierre. Allein es fehlte ihm die Energie, als er nicht mehr bei Allen Anklang fand, sich an die Spitze des ihm geneigten Volkes zu stellen und mit dem Schwert in der Hand seine Idee zu verfechten. Aehnliche Beispiele bietet uns die Poesie und Geschichte in Menge dar. Viele hatten den Muth, für die Wahrheit als Märtyrer freudig in den Tod zu gehen; aber nur Wenige sind durch den activen Heldenmuth ausgezeichnet, mit welchem ein Luther sich allein einer ganzen Welt gegenüber stellte und den fünfzehnhundertjährigen Riesenbau der katholischen Kirche in seinen Grundvesten zu erschüttern vermochte.

In beiden Fällen ist der Heroismus auch jene innige Verbindung des Individuums mit dem bestimmten Inhalte seines Innern, wodurch dieser die Bedeutung eines Lebenszweckes erhält, mit welchem zugleich es entweder siegt und gewinnt, oder sich selbst verliert und in sich zusammenbricht.

Da nun jener Inhalt an sich der naiven oder der edlen Geistesschönheit angehört, so ist der Heroismus eine Form,

worin diese Schönheit zur Erscheinung kommt, oder eine bestimmte Existenzweise des Naiven und Edlen, jedoch mit der bestimmten Unterscheidung, daß in sittlicher Beziehung das Naive, das Edle und das Gemeine, bei dem Verhältnisse zwischen Natur und Geist nur die naive und edle, nicht die gemeine Natur heroisch sein kann. Diese ist ohnmächtig und feige, unfähig die Sinnlichkeit durch die Kraft des vernünftigen Willens zu beugen und eine Idee mit geistiger Freiheit aufzufassen und muthig festzuhalten. Dagegen ist das Sittliche nicht unbedingt zum Heroismus erforderlich. Denn er ist eben nur die Fähigkeit, jede Idee, jeden Zweck, sei er sittlich oder unsittlich, durchzuführen oder wenigstens zu behaupten. Wir finden daher denselben Heroismus in bösen, wie in guten Charakteren. Die Beispiele eines Macbeth, Richard III., Prometheus, Faust geben davon den sprechendsten Beweis.

Im gewöhnlichen Leben nennt man nicht Alles heroisch, was diesen Namen verdient. In der Regel werden nur solche Individuen als heroisch bezeichnet, welche eine allgemeingültige oder wenigstens eine für viele wichtige und wesentliche Idee, einen großen Zweck zu verwirklichen streben; allein mit Unrecht. Nicht bloß die sind Helden, welchen die Geschichte diesen Namen giebt; auch der Bereich des individuellen Lebens birgt manche Heldennatur, welche in allen Verhältnissen, wo es Noth thut, jenen activen und passiven Muth bethätigt. Sie ist aber darum nicht weniger heroisch zu nennen, wenn sie ihn auch nur in den zufälligen Verwickelungen und Schicksalen des gewöhnlichen Lebens und nicht in Bezug auf eine das Gesammtleben der Menschen berührende Idee bewährt. Uebrigens liefert uns auch die Geschichte Beispiele genug, welche zeigen, daß es nur von den Verhältnissen, in die solche heroische Naturen versetzt werden, abhängt, ihnen sofort die Bedeutung geschichtlicher Helden zu geben. Denn wer im beschränkten Umfange des bürgerlichen Lebens und im Kleinen Heroismus an den Tag legt, der wird

ihn, wenn es die Umstände mit sich bringen, auch in weiteren Kreisen des socialen Lebens und in den wichtigsten und bedeutendsten Fällen äußern. Ich erwähne nur ein Beispiel statt vieler, jenen Bailly, einen der ersten Helden der französischen Revolution, welche überhaupt einen Reichthum heroischer Naturen aus dem Dunkel des bürgerlichen Lebens hervorzog und zu weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit erhob. Der Heroismus, welchen Bailly entwickelte, als ihn seine Mitbürger wider seinen Willen an die Spitze der Revolution stellten, war kein anderer als der, welchen der einfache, kernhafte Mann schon vorher im still bescheidenen Kreise seines individuellen Lebens und in allen Lagen desselben, wo es nöthig war, verwirklichte.

Die mannichfaltigen Conflicte und Kämpfe des Lebens können selbst in dem Sentimentalen eine solche Aenderung hervorbringen, daß es heroisch wird. Ein solcher Uebergang aus dem Sentimentalen in das Heroische, oder aus dem Naiven in das Edle ist, wenn auch selten, doch immer möglich. Denn obwohl im Allgemeinen der Charakter des Menschen, wenn er einmal nach einer bestimmten Seite hin ausgebildet ist, sich selten wesentlich ändert und in eine verwandte oder gar eine entgegengesetzte Form umschlägt, so liegt doch die Möglichkeit dazu in dem Wesen des Geistes, welcher die Beweglichkeit hat, sich durch alle Formen des geistigen Lebens durchzuarbeiten. Darum kann auch Jemand in einzelnen Fällen naiv oder edel, heroisch oder sentimental sein, ohne daß darum diese Eigenschaften seinem Charakter wesentlich sind.

4. Die einzelnen Bestimmungen der Sentimentalität gehen aus der allgemeinen Definition hervor, wonach wir sie als das Geistig-Schöne in der schwachen und theoretischen Natur bestimmt haben. Das Schwache ist in formeller Beziehung das Schwanken und der Mangel an der Spannung und der innern Kraft, entschieden zu handeln. Daher ist die schwache Natur auch theoretisch. Sie stellt am liebsten

über ihre eigenen Gefühle und Ideen, wie über die Erscheinungen der Außenwelt Betrachtungen an. Indem sie aber den Inhalt derselben auf das Gemüth bezieht und somit jeden Eindruck zur Stimmung erhebt, ist sie sentimental und geneigter zum Mitgefühl und Mitleiden, als zum Mithandeln. Wenn der praktische Charakter einen Menschen in Gefahr oder von einem Unglücke betroffen sieht, eilt er ihm ohne langes Besinnen zu Hilfe. Der sentimentale dagegen wird im Augenblicke der Gefahr oder des Unglückes weniger an das Handeln denken. Er kann nur trösten und bedauern. Zur That fehlt ihm der rasche Entschluß und die nöthige Energie. Er wird mehr mit seinem Gefühl und Mitleid, mit seiner Stimmung zu Hilfe kommen.

Die allgemeinen Merkmale des Sentimentalen ergeben sich aus der Beschaffenheit der Stimmung. Weil die theoretische Natur die durch die Reflexion erzeugten Ideen weder selbst verwirklichen mag, noch in der Außenwelt verwirklicht findet, so giebt sie ihnen eine gedachte Wirklichkeit oder erhebt sie zum Ideale. Da sie nun nach demselben die Wirklichkeit mißt, und diese dem Ideale nie vollkommen entspricht, so ist der Eindruck des Wirklichen und alles nicht Idealen unbefriedigend und disharmonisch und die dadurch bedingte Stimmung ein Zustand des Leidens, den man Rührung nennt, in so fern ihn die sentimentale Natur in stiller, sanfter und gefaßter Ergebung trägt. Mit dem unbefriedigenden Eindrucke des nicht Idealen verbindet sich nun die Freude am Idealen, mit der Abneigung gegen jenes die Zuneigung zu diesem, und erzeugt die aus Schmerz und Vergnügen gemischte Stimmung der Wehmuth. Ueberwiegt jedoch der unbefriedigende Eindruck als ein das Gemüth belästigender, so wird das Gefühl der Schwermuth vorherrschend. Besonders fühlt aber der sentimentale Charakter den Drang, die Schranken der Wirklichkeit fliehend, sich nur im unendlichen Gebiete des Idealen und den dadurch bedingten Eindrücken und Stimmungen zu ergehen oder zu schwärmen.

Damit steht er an der äußersten Grenze der Sentimentalität und in der Gefahr, sich selbst zu vernichten und aufzureiben. Denn je mehr er sich nur in einer vorgestellten Wirklichkeit dem Reiche seiner Phantasien heimisch fühlt, um so stärker wird der Wunsch, nun in diesen idealen Regionen zu weilen, um so heftiger die Sehnsucht, das Ideal ganz zu besitzen. Der reelle Boden des endlichen Lebens beginnt unter ihm zu wanken; die Gluth der aufgeregten Phantasie schreckt vor der Kälte des Irdischen zurück; das eigne Dasein erscheint ihm als drückende Last, als hemmende Fessel; er muß die Schranke überwinden, er muß sich retten und — im Taumel der Schwärmerei, in dem Rausche der Begeisterung, in dem Reize der Ueberspannung sprengt er die Banden der endlichen Existenz, um in dem Jenseits idealer Sphären frei zu sein und schrankenlos im Genusse des Ideals zu schwelgen. Einen solchen Charakter hat uns Göthe in seinem Werther in der vollendetsten Reinheit gezeichnet; seine Darstellung schildert die Sentimentalität in ihrer größten Vielseitigkeit und höchsten Steigerung.

Diese allgemeinen und formellen Seiten der sentimentalen Stimmung werden in materieller Hinsicht näher bestimmt durch die Richtung, welche jenes Gefühl der Abneigung und der Zuneigung nimmt. Sie ist ernsthaft und im allgemeinsten Sinne des Wortes satyrisch, wenn das Subject lediglich den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit als unaufgelöste Disharmonie festhält und sich in seiner Abneigung unwillig und mißbilligend vom Idealen aus gegen die demselben widersprechende Wirklichkeit kehrt. Die satyrische Stimmung verwandelt sich in eine humoristische, wenn die Reflexion diesen Widerspruch im Idealen auflöst und dadurch jene Abneigung mäßigt und die Befriedigung und Heiterkeit des Gemüthes wieder herstellt. Diese beiden Stimmungen gehen von dem vorwaltenden Gefühle der Abneigung gegen die dem Idealen widersprechende Wirklichkeit aus. Herrscht dagegen das Gefühl

der Zuneigung zum Idealen vor, so nimmt die Stimmung einen andern Charakter an. Sie wird *elegisch*, wenn sich das Subject von der unbefriedigenden Wirklichkeit aus in Zuneigung zum Ideale hinwendet und dieses im Rückblick auf die unvollkommene und disharmonische Wirklichkeit als ein verlornes oder unerreichbares, und so als einen Gegenstand der Trauer betrachtet. Diese Stimmung erheitert sich aber, sobald das Ideal als eine Wirklichkeit vorgestellt wird, welche das sentimentale Subject als einen Gegenstand der Freude betrachtet. Man nennt diese Stimmung *idyllisch* in dem Sinne des Wortes, wonach das Idyll die Zustände einer bloß vorgestellten Wirklichkeit bezeichnet.

Alles, was der sentimentale Charakter im Einzelnen thut und leidet, erscheint durch diese Stimmungen bedingt und vermittelt. Das Sentimentale ist mithin nur eine Form, in welcher das Geistig-Schöne zur Erscheinung kommt, und wir müssen jetzt noch sehen, wie das Geistig-Schöne durch die Sentimentalität modificirt wird. Es zeigte sich früher, daß nur das Edle, nicht das Naive sich mit dem Sentimentalen verträgt. In Bezug auf das Verhältniß von Vernunft und Sinnlichkeit bedingt nun das Edle die *wahre*, das Gemeine die *falsche* und *krankhafte Sentimentalität*. Die unedle Natur, die Schwäche der Vernunft und des Willens gegen die sinnlichen Empfindungen, Affecte, Triebe und Leidenschaften, die Unfreiheit und moralische Kraftlosigkeit unterliegt den durch die Sentimentalität erzeugten Stimmungen. Die satyrische Stimmung wird in diesem Falle, anstatt ernsthaft und durch das vernünftige Denken gemäßigt zu sein, *bitter* und *gemein*. Sie entspringt dann nicht mehr aus der Geistesfreiheit, welche sich über die Sinnlichkeit und die Schranken des endlichen Lebens wahrhaft im Gedanken erhebt und am Ideale festhält, sondern aus dem sinnlichen Trieb und Bedürfniß, aus dem Widerstreite der Wirklichkeit mit den unreinen und materiellen

Forderungen, Bedürfnissen und Affecten der Sinnlichkeit und der durch ihn erzeugten Bitterkeit und Indignation. Die heiter satyrische Stimmung dagegen, welche nur dem freien Geiste möglich ist, wird unter diesen Umständen nicht humoristisch, scherzhaft und fröhlich spottend, sondern frivol erscheinen. Die elegische und idyllische Stimmung werden zu krankhafter, schlaffer Sehnsüchtigkeit und Schönseligkeit oder zur Süßlichkeit und weichlichem Schwelgen, wenn dem Subjecte die Kraft gebricht, den Geist mit dem Inhalte des wahrhaft Idealen zu erfüllen und im ungetrübten Anschauen desselben den Schmerz über seinen Verlust oder seine Unerreichbarkeit zu tragen und zu bewältigen oder die Freude an ihm zu mäßigen. Die Rührung aber erscheint dann als ein Zustand der Passivität, der Entnervung, Abspannung und Schlaffheit, in welchem die Schwäche und Weichlichkeit der sinnlichen Natur und des sentimentalen Affectes den Geist überwältigt. So wird sie zur Empfindelei oder kränklichen Empfindsamkeit, die Wehmuth zur Zerflossenheit und Weinerlichkeit, die Schwermuth zu trüber Melancholie, worin der Geist sich selbst verliert. Wenn dagegen die Launen der Phantasie, die Willkür der Begierden, die Gewalt der Affecte ungebunden über das vernünftige Bewußtsein herrschen, so wird das Schwärmerische zur Phantasterei und Ueberspannung.

Auch in sittlicher Hinsicht kann nur die edle Persönlichkeit wahrhaft sentimental sein, weil das Unedle, wenn es im Unsittlichen beharrt und so den Zwiespalt mit sich selbst, den Kampf mit dem bösen Gewissen aushält, in diesem beharrlichen Widerstande gegen das moralische Selbstbewußtsein und die sittliche Wirklichkeit heroisch ist.

Beispiele für die wahre und falsche Sentimentalität bietet die Kunst und das Leben dar. In dem letztern kommen freilich die Empfindelei, Schönseligkeit, Schwärmerei u. s. w. häufiger

vor, als die wahre Sentimentalität. Besonders ist die Jugend vor ihrem Eintritt in das praktische Leben und der Bekanntschaft mit den Verhältnissen der Wirklichkeit oft sentimental. Auch der weibliche Charakter neigt sich gerne dem Sentimentalen zu, weil er dem Treiben der Außenwelt ferner steht und nicht zur ernsthaften Thätigkeit des Lebens und einer umfassenden und tiefern Erkenntniß seiner Zustände und Erscheinungen bestimmt ist. In der Poesie hat Shakespeare in Hamlet eine edle sentimentale Natur geschaffen. Die Literatur der idyllischen und humoristischen Poesie enthält einen reichen Schatz sentimentaler Charaktere. Namentlich hat Jean Paul die Liebes- und Freundschaftsverhältnisse in seinen Romanen vorzugsweise sentimental gehalten.

c. Wir gehen nunmehr zu dem allgemeinen Begriffe des Erhabenen und Komischen über. Beide werden durch die Schranken erzeugt, mit welchen der Mensch im endlichen Leben zu kämpfen hat.

Der Mensch ist beschränkt durch das Naturgesetz. Seine physische Beschaffenheit ist nicht seine freie That; er findet sie mit seiner Existenz äußerlich gegeben vor. Körperliche Mangelhaftigkeit und Gebrechen, sinnliche Triebe und Affecte sind also Schranken, welche er nicht aus sich gesetzt und daher auch nicht in sich aufgehoben hat. Er muß gegen sie ankämpfen; er strebt sie zu überwinden. Eben so läßt ihn die Natur von Außen her ihre Macht empfinden. Störungen des leiblichen Organismus, terrestrische und klimatische Einflüsse, Krankheiten, Nahrungsbedürftigkeit, Schlaf und Tod sind die Naturgewalten, welche dem Menschen, wenn er nicht in eitler Selbsttäuschung befangen, sich selbst belügt, die Unvollkommenheit des endlichen Lebens und die Wahrheit zum Bewußtsein bringen müssen, daß er nicht absoluter, an keine Schranken gebundener Geist sei. Sie allein schon beweisen uns, daß wir in diesem Reiche der irdischen

Noth und Bedürftigkeit fortdauernd mit Widersprüchen zu kämpfen und natürliche Gegensätze zu überwältigen haben.

Aber auch in sich selbst ist der endliche Geist unvollkommen. Seine geistige Thätigkeit ist begrenzt. Der Schlaf unterbricht sie, und selbst im Zustande des Wachens vermag der Mensch nicht das Reich der Ideen mit einem Male zu überschauen, so wie es im wahrhaft absoluten Geiste ewig und zumal verwirklicht ist. Er kann nur einen Gedanken nach dem andern denken und besitzt somit immer nur die vom Ganzen losgerissenen Theile einer Gedankenwelt. Außerdem ist sein Erkennen an sich ein werdendes, daher des Rückschreitens wie des Fortschrittes fähig. Dasselbe kann sich dem unendlichen Wissen nähern, aber eben so sehr in Unverstand, Verwirrung, Zerstreutheit, Geistesabwesenheit, Vergessenheit, Verkehrtheit und Ungereimtheit zurücksinken.

Dieses sind jedoch nicht die einzigen Schranken, an welche das menschliche Dasein gebunden ist. Ueber dem endlichen Geiste steht eine höhere Macht als Fatum, Verhängniß, Schicksal, Nothwendigkeit, Zufall, Vorsehung, göttlicher Rathschluß oder Weltordnung. Diese alle bezeichnen der Sache nach dasselbe, alle enthalten die Wahrheit, daß die Freiheit des menschlichen Handelns beschränkt ist durch die dem Menschen verborgene Einwirkung einer unendlichen, göttlichen Allmacht und Führung der menschlichen Angelegenheiten. Nur nach der Auffassung ihres Wesens und der Art und Weise ihrer Einwirkung sind sie unter sich verschieden.

Endlich ist der Mensch abhängig von dem Geiste der Sittlichkeit, welcher die Grundlage des menschlichen Lebens und Handelns bildet. Da sich die Einheit des Sittengesetzes im endlichen Leben in eine Vielheit einzelner sittlicher Rechte und Pflichten zersplittert, so kommt der Mensch oft in den Fall, zwischen mehreren dieser Gesetze zu wählen, wenn er nur eins verwirklichen kann. Die sittlichen Wahrheiten, von welchen jede einzelne als Wahrheit ein Recht und beziehungsweise auch eine

Pflicht ist, können daher im Menschen in Streit gerathen. Man bezeichnet dies gemeiniglich als Collision der Pflichten, wie z. B. den Streit zwischen der Pflicht der Aufopferung und Selbsterhaltung in Regulus und den bei Thermopyle gefallenen Spartanern, oder den Conflict zwischen den Pflichten der Geschwisterliebe und der Achtung des Herrschergebotes in Antigone u. dergl. So bildet eine sittliche Bestimmung die Grenze der andern, eine schließt im Subjecte die andere aus.

Dieser Widerstreit der unter einander getrennten sittlichen Gesetze ist aber zugleich ein objectiver, dem Menschen gegenüberstehender. Dem Handelnden und seinen Zwecken treten oft andere Individuen mit derselben sittlichen Geltung entgegen. Jedes von ihnen hat Recht, indem es ein sittliches Recht verwirklichen will, und zugleich Unrecht, wenn es die gleiche Berechtigung der Andern nicht anerkennt. So sind alle einseitig und finden ihre Schranke in der Einheit des allgemeinen sittlichen Geistes, welcher ihre Einseitigkeit aufhebt und die Harmonie der sittlichen Wahrheiten wiederherstellt.

So lange sich der Mensch ungestört in seinem normalen Lebenszustande bewegt, wird sich auch sein eigenthümliches Wesen, sei es nun naiv oder edel, heroisch oder sentimental, in ungetrübter Weise äußern. Anders aber, wenn er in Kampf mit jenen Schranken geräth. Denken wir uns z. B. einen Menschen, welcher an sich in jedem Sinne des Wortes edel ist. Mit einem Male sollen schmerzliche Krankheiten, die Noth und Sorge um die Existenz auf ihn einstürmen, oder mannichfaltige Schicksale die Ruhe und Sicherheit stören, welche das Leben des edlen Menschen zieren; oder denken wir uns denselben plötzlich in eine Lage versetzt, wo er zwischen gleichmächtigen Pflichten wählen muß und sich nur für eine entscheiden kann; oder er gerathe bei seinen Zwecken in Widerspruch mit den sittlichen oder unsittlichen Forderungen und Absichten Anderer, welche die edle Harmonie seines innern und äußern Lebens

durchbrechen, — so wird er offenbar, wenn er sich nicht selbst aufgeben, sondern das Edle seines Wesens allem Widerspruche gegenüber erhalten will, zu einem Kampfe gegen die Schranken genöthigt sein. Sein Inneres wird sich in dem Maße erheben und erweitern, je mehr und je größere Gegensätze und Hindernisse er zu übersteigen hat. In dieser Erhebung nimmt dann aber auch das Edle eine andere Erscheinungsform an, als die war, worin es sich vor der Collision zeigte.

Die Befreiung ist wesentlich durch die Selbstthätigkeit des menschlichen Geistes bedingt. Er braucht sich nicht feige vor der entgegenstehenden Schranke zu beugen, ihr zu unterliegen und ohnmächtig von ihr Gewalt zu leiden; denn er hat die Kraft, seine subjective Freiheit ihr gegenüber ungefährdet zu behaupten oder aus freier Wahl und Willensstärke sich mit ihr zu vermitteln. So erhebt er sich durch den Gegensatz hindurch aus dem beschränkten und getrübten Zustande und kehrt als das Wahrhafte und Wesentliche zu sich selbst zurück. Indem er sich in dieser Weise aus dem Conflicte befreit und seine Selbständigkeit wieder gewinnt, erscheint seine Schönheit entweder in Form des Erhabenen oder des Komischen.

Wenn jene Schranken als das Unendliche, Wesentliche, Freie, als eine die endliche Erscheinung aufhebende absolute Macht, — das endliche Subject als das Unfreie, Unwesentliche, in einem Zustande der Noth und Bedürftigkeit Befindliche, — der Conflict als ein die endliche Freiheit und Existenz desselben bedrohender und danach die Befreiung als eine ernste Erhebung aus dem Endlichen zu dem Unendlichen, dem Unwesentlichen zum Wesentlichen, dem Unwahren, Unfreien zum Wahren, Freien aufgefaßt werden, so wird die einfache Geistesschönheit erhaben. Im Komischen dagegen ist die Schranke das Unwesentliche, Zufällige, Nichtige nur ein dem endlichen Geiste anhaftender Schein, und das endliche Subject tritt als das Wesentliche, Berechtigte, als freie Persönlich-

keit und absolute Macht über dem Schein auf. Der Conflict erscheint daher als ein der Freiheit und Sicherheit desselben nicht gefährlicher. Er ist nur bei einer Verkennung der Schranke möglich und hört sofort auf, wenn der Mensch zum Bewußtsein über die Schranke gebracht wird.

1. Hieraus ergiebt sich denn auch der besondere Begriff des Erhabenen. Die Erhabenheit ist demnach die Erscheinungsform des Geistig-Schönen, worin dieses in Collision mit einer wesentlichen Schranke sich über dieselbe erhebt. Jedes der drei Momente des Erhabenen, die Schranke, das Subject und der Kampf beider bringt in seiner Beziehung zu den andern das Wesen der Erhabenheit zur Erscheinung. Wir unterscheiden deßhalb drei Arten der Erhabenheit: die des Objects oder der Schranke, die des Subjects, welche das Pathetische, und die des Kampfes zwischen beiden, welche das Tragische genannt wird.

Indem wir uns alle jene Schranken, von welchen das endliche Leben abhängt, als das Wesentliche, über dem Menschen stehende, als eine dessen Existenz bedrohende Gewalt vorstellen, so schreiben wir denselben eben damit Erhabenheit zu. Erhaben ist danach die Naturmacht, welche in den mannichfaltigsten Aeußerungen und Erscheinungen die Fassungs- und Lebenskraft des Menschen übersteigt und zugleich in Form von natürlichen Affecten, Trieben und Leidenschaften die Willenskraft des Menschen zu überwältigen und in das Chaos der Sinnlichkeit fortzureißen droht. Erhabener ist jedoch in dieser Beziehung die göttliche Allmacht, in so fern sie in der Bedeutung von Schicksal, Verhängniß, Weltordnung und Vorsehung über allem Irdischen waltet. Noch bestimmter tritt die Erhabenheit des Ewigen in der sittlichen Bedeutung hervor, welche ihm das Bewußtsein der Menschen gegeben hat. Hienach gilt es im Allgemeinen als das allein Berechtigte und Wahre, welchem gegenüber das endliche Individuum als an sich unberechtigt,

im tiefen Abstande von seiner göttlichen Quelle und sündhaft erscheint. So ist es das allein Vollkommene, die allein unendliche, über jedem Widerspruch erhabene, in sich harmonisch ruhende Sittlichkeit, in welcher der endliche Gegensatz sittlicher Bestimmungen aufgehoben ist.

Seiner allgemeinsten Bedeutung nach ist das ewige Gesetz der Sittlichkeit der dunkle Grund des Sittlichen, das finstere Schicksal, die blinde Nemesis, welche alles Irdische, selbst das Schönste und Herrlichste als nichtig und unberechtigt dem Untergange weiht. Der Mensch tritt aus dem ewigen Wesen heraus, um in dem endlichen Leben frei für sich zu sein. Aber des Schicksals Macht läßt ihn die Mangelhaftigkeit alles Endlichen erkennen. Durch sie erfährt er, daß er nicht auf seine Kräfte und das Irdische bauen darf. Sie zeigt ihm, wie er nicht sich, sondern dem Göttlichen seine Kräfte, sein Dasein, seine Größe verdankt und darum auch seine endliche Existenz demselben zurückgeben muß. Die Griechen nannten das Schicksal in diesem Sinne die Nemesis: die Strafe, welche besonders den Mächtigen und Glücklichen demüthigt und die Schicksale der Menschen ausgleicht, so daß Keiner über den Andern sich erhebe und zu hoch versteige. Sie schrieben daher dem Schicksale den Neid zu, welcher die irdische Größe nicht neben dem Göttlichen aufkommen läßt, dem allein alle Macht gebührt und der Mensch den Tribut seiner Größe bringen muß. In diesem Sinne läßt Schiller in der Ballade „der Ring des Polykrates“ den König von Aegypten bei dem Glücke des Polykrates ausrufen:

„Ich zitt're für dein Heil:
Mir grauet vor der Götter Neide;
Des Lebens ungemischte Freude
Ward keinem Irdischen zu Theil.
Auch mir ist Alles wohlgerathen,
Bei allen meinen Herrscherthaten
Begleitet mich des Himmels Huld;
Doch hatt' ich einen theuren Erben,

Den nahm mir Gott, ich sah ihn sterben,
Dem Glück bezahlt' ich meine Schuld.
Drum willst du dich vor Leid bewahren,
So flehe zu den Unsichtbaren,
Daß sie zum Glück den Schmerz verleih'n.
Noch Keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streu'n."

Dieselbe Weltansicht veranschaulicht das Gedicht „Ankäos" von Kind, und die Verse, welche Schiller in der „Braut von Messina" dem Chor in den Mund legt:

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt.
Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.
Darum in deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe!
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren,
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

Von jener Tücke des Schicksals, welches dem Menschen erst schmeichelnd liebkost, um ihn, wenn er sich am sichersten dünkt, unversehens zu Boden zu werfen, sagt der Chor in den „Persern" des Aeschylos:

„Wenn Trug sinnet die Gottheit, wer entkommt sterblich gezeugt da?
Wer entrinnt ihr mit dem raschfliehenden Fuß glücklichen Sprungs?
Denn so süß lächelnd im Anfange sie liebkos't, sie verlockt
In das Garn, draus nimmermehr
Noch hinausschleichend, noch ausweichend der Mensch hat zu entflieh'n."

Auch in der Welt, welche die Ossian'schen Gesänge schildern, waltet jene ernste und finstere Macht des Schicksals, welche alles Große und Edle in seinen dunklen Schooß zurückschlingt. Ja in dem Leben und der Poesie aller Völker und aller Zeiten tönt die Klage um das Loos des Schönen auf der Erde; durch

das ganze menschliche Leben zieht sich die Trauer um die Vergänglichkeit alles Dessen, was das Leben an Reichthum, Schönheit, Kraft und Herrlichkeit entfaltet. Und so haben denn auch die folgenden Worte Schiller's eine allgemeinere Bedeutung:

Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwingt!
Nicht die eherne Brust rührt es des Stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wenn er am skäischen Thor fallend sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.

Bestimmter jedoch wird das Schicksal aufgefaßt als die Gerechtigkeit, welche nicht als blinde Gewalt das Endliche vernichtet, sondern es so lange bestehen läßt, als es sich nicht der von ihr bestimmten sittlichen Ordnung widersetzt, sondern seinem gesetzlichen Ausspruche sich unbedingt unterwirft. Das Schicksal ist hier die ethische Macht, welche uranfänglich die Loose der Menschen vorausbestimmte, das Fatum, d. i. der ewige Ausspruch des sittlichen Gesammtgeistes, welcher die Berechtigung der Menschen ordnete und im Einzelnen einem Jeden seine rechtliche und sittliche Sphäre festsetzte. Im Orakel und andern außergewöhnlichen Erscheinungen, in bedeutsamen Träumen, in dem Fluge der Vögel, dem Rauschen der Blätter, im Zucken des geschlachteten Opferthieres, in der Stellung der Gestirne und ähnlichen Zeichen verkündigt es mehr oder minder deutlich seinen Willen und offenbart dem Sterblichen Das, was er im einzelnen Falle zu thun und zu lassen hat. Will nun der Mensch diese Schranke, welche er im erhabenen Ausspruche des Verhängnisses vorfindet, überfliegen oder gar das Schicksal

in seinen Bestimmungen und Wegen überlisten, so stürzt es ihn zur Strafe für diese Widersetzlichkeit von seiner Höhe herab und erweist sich in dieser Erniedrigung oder Vernichtung des endlichen Subjectes als das allein und wahrhaft Erhabene. Allein diese Bestimmung des sittlichen Wesens hat noch den Mangel an sich, daß der Mensch zwar nicht unverschuldet die Strafe erleidet, daß aber doch die Freiheit seines Willens aufgehoben wird, indem nicht bloß die Strafe, sondern auch die Verschuldung und das menschliche Loos überhaupt voraus bestimmt ist. Diese Anschauung, welche vorzugsweise den Griechen eigen war, spricht Aeschylos in seiner Tragödie „Niobe" mit den Worten aus:

— — „Den Menschen schuldig werden läßt ein Gott,
Sobald er spurlos sein Geschlecht vertilgen will."

und in gleichem Sinne Göthe in dem Gedichte „der Harfenspieler":

Wer nie sein Brod mit Thränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!
Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Jener Mangel verschwindet in der christlichen Anschauung. Hier ist das Gesetz der Sittlichkeit die rein geistige Einheit aller sittlichen Wahrheiten in Gott, welcher das Gesetz auflegt und aufrecht hält. In der sittlichen Welt sollen jene Wahrheiten herrschen. Sie bilden die ethische Ordnung, worin jedem Menschen seine freie Sphäre gesichert ist. In ihr hat der Mensch freien Willen; weder sein Schicksal, noch seine Schuld sind vorher bestimmt; er hat Recht, wenn er sich mit einer der sittlichen Wahrheiten erfüllt, und Unrecht nur, wenn er in einseitiger Verblendung die gleiche Berechtigung der andern Wahrheiten

nicht zugeben will. Die einseitigen Rechte treten daher, wenn sie sich in den Individuen widersprechen, in einen Kampf, in welchem sich der Geist der Sittlichkeit über die endlichen Individuen erhaben zeigt, indem er ihnen in ihrem Leiden oder Untergange die Einseitigkeit ihrer Berechtigung zum Bewußtsein bringt und den endlichen Widerspruch der sittlichen Rechte in der Harmonie, welche sie alle vereint, wieder aufhebt.

Diesen Schranken gegenüber ist nun aber auch der Mensch erhaben, wenn er handelnd und leidend die Freiheit des Geistes und Willens bethätigt. Da nun das ganze Menschenleben in allen seinen Beziehungen eine sittliche Bedeutung hat, so ist der Mensch nicht bloß in Bezug auf das sittliche Gebot, sondern auch in Hinsicht auf die Gewalt der Natur und der sinnlichen Affecte, so wie die Macht der göttlichen Weltordnung sittlich oder unsittlich. Die Erhabenheit des Subjects läßt sich demnach in Bezug auf alle jene Schranken, welche unter dem moralischen Gesichtspunkte zusammenfallen, als ein und dieselbe auffassen und wird das Pathetische genannt. Pathos ist Das, was das ganze Gemüth des Menschen erfüllt und bewegt, sei es nun eine bestimmte geistige Kraft und Gabe, ein sittlicher oder unsittlicher Affect, eine bestimmte Idee oder ein sittlicher oder unsittlicher Zweck. Pathetisch ist also das Subject, wenn es ein solches Pathos in sich trägt und in Bezug auf dasselbe energisch handelnd oder leidend auftritt, aber im Leiden seine Freiheit bewährt.

Das Pathetische äußert sich entweder in positiver oder in negativer Weise. Im erstern Falle vereinigt sich der Geist freiwillig mit der Schranke, indem er sie aus freier Willenskraft zu seiner eignen That macht, oder als eine von ihm gesetzte erfaßt. In dieser Beziehung ist der Mensch erhaben, wenn er Leiden, schmerzliche Affecte, Martern, ja selbst den Tod, also alle Einwirkungen der Naturmacht von Außen standhaft über sich ergehen läßt oder selbst freiwillig sich dazu

entschließt. Diese Erhabenheit zeigte Regulus, Leonidas mit seinen Spartanern, Arnold von Winkelried, ein Judas Maccabäus, der muthig mit den Worten dem Tod entgegengeht: „Das sei ferne, daß wir fliehen sollten! Ist unsere Zeit gekommen, so wollen wir ritterlich sterben um unserer Brüder willen und unsere Ehre nicht lassen zu Schanden werden." Auch das Beispiel der Gräfin Terzky in Schiller gehört hieher, welche den Fall ihres Hauses nicht überleben will und einen freigewählten Tod der Erniedrigung vorzieht:

> Sie denken würdiger von mir, als daß sie glaubten:
> Ich überlebte meines Hauses Fall.
> Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
> Nach einer Königskrone zu erheben. —
> Es sollte nicht sein, doch wir denken königlich
> Und achten einen freigewählten Tod
> Anständiger, als ein entehrtes Leben. —
> Ich habe Gift ......

Das erhabenste Beispiel aber ist die Kreuzigung des Erlösers. In ihr offenbart sich die unendliche Freiheit und Kraft des Geistes, wodurch das erhabene Subject im freigewählten Leiden und Tode die Naturgewalt zum Werkzeuge seines Willens macht und darum nicht unfrei dieser Gewalt unterliegt, sondern zugleich die Erlösung aus den natürlichen Schranken, die Erhebung aus dem Tode offenbart.

In enger Verbindung damit steht diejenige Erhabenheit, wonach der Mensch seine Affecte, z. B. Zorn, Entrüstung, Wuth, Begeisterung u. dergl. nicht bekämpft, sondern hegt und zum Mittel macht, wodurch er seine Thatkraft steigert und die Verwirklichung seiner Zwecke vorwärts treibt. Für Richard III. wird der Ingrimm über seine von der Natur verwahrloste Gestalt, welche Andere von ihm abstößt, ein Sporn rücksichtsloser Verfolgung seiner grenzenlosen Selbstsucht. Mit der Wuth über die trügerischen Prophezeihungen der Schicksalsschwestern

und die wachsende Gefahr vergrößert sich in Macbeth die Energie seines Handelns:

> Die Waffen an, die Waffen und hinaus!
> Verhält sich's wirklich also, wie er sagt,
> So ist kein Bleiben hier, so hilft kein Flüchten.
> Ich fange an, die Sonne müd' zu sein.
> Könnt' ich mit mir die ganze Welt vernichten!
> Schlagt Lärmen! Winde stürmet! Brich herein
> Zerstörung! Will das Schicksal mit uns enden,
> So fallen wir, die Waffen in den Händen!

Und eben so wächst die Thatkraft Wallensteins in dem Maße, als er sich auf seine eigne Kraft angewiesen sieht, und wahrhaft erhaben ist er da, wo er in stolzer Entrüstung über den Abfall seiner Freunde ausruft:

> Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell.
> Nacht muß es sein, wo Friedland's Sterne walten. —
> Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen:
> Da steh' ich, ein entlaubter Stamm; doch innen
> Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
> Die sprossend eine Welt aus sich geboren.
> Schon einmal galt ich euch statt eines Heers
> Ich Einzelner. — —
> Noch fühl' ich mich denselben, der ich war!
> Es ist der Geist, der sich den Körper baut, u. s. w.

Diese Seite der Erhabenheit wird gewöhnlich das Erhabene der Thatkraft genannt. Sie kann sich so großartig im Dienste des Bösen, wie des Guten entfalten. Macbeth, Richard III., Faust, Prometheus sind nicht minder erhaben in der gewaltigen Energie ihres Handelns, in der unerschütterlichen Tapferkeit bei Ausführung ihrer Zwecke und Uebersteigung aller Hindernisse, als solche Helden, deren Muth und Thatkraft durch die Begeisterung für einen guten Zweck gehoben wird.

In allen diesen Fällen besteht die Ueberlegenheit des Geistes darin, daß er das Naturgesetz und den Naturtrieb des Affectes nicht in ihrer Ordnung stört oder aufhebt, sondern nur seiner Leitung unterwirft und mit der Freiheit des Selbstbewußtseins

und des Willens vermittelt und aussöhnt. Allein die Erhabenheit des Geistes über die Naturmacht kann sich auch so äußern, daß das erhabene Subject als befähigt gedacht wird, die gewöhnliche Ordnung der Naturgesetze durch die bloße Kraft seines Willens aufzuheben und somit übernatürlich zu wirken. Geschieht dies zu einem guten Zweck und unter göttlicher Zustimmung, so wird die Erhabenheit als die Kraft Wunder zu thun bezeichnet, im Gegensatz gegen die Magie oder Zauberei, welche egoistische, unsittliche Absichten verfolgt. Eine ähnliche Erhebung des Subjectes über die Sphäre des Gewöhnlichen liegt darin, daß es sein Pathos als Willen und Absicht Gottes betrachtet und so im Dienst einer höhern Macht handelt, oder als Werkzeug zur Ausführung der Pläne der Vorsehung erscheint. So spricht der Herr zu dem Propheten: „Du sollst gehen, wohin ich dich sende. So begurte nun deine Lenden und mache dich auf, und predige ihnen Alles, was ich dir heiße. Fürchte dich nicht vor ihnen, als sollte Ich dich abschrecken. Denn Ich will dich heute zur vesten Stadt, zur eisernen Säule und zur ehernen Mauer machen im ganzen Lande wider die Könige Juda, wider ihre Fürsten, wider ihre Priester, wider das Volk im Lande. Daß wenn sie gleich wider dich streiten, dennoch nicht sollen wider dich siegen. Denn Ich bin bei dir, daß ich dich errette." Daher denn auch die erhabene Zuversicht des Helden, welcher kühn in den Kampf zieht in dem Bewußtsein, daß er siegen wird. „Der Sieg kommt vom Himmel," ruft Judas Maccabäus den Seinigen zu, „und wird nicht durch große Menge erlanget. Sie trotzen auf ihre große Macht und wollen uns, unser Weib und Kind ermorden und berauben. Wir aber müssen uns wehren und für unser Leben und Gesetz streiten. Darum wird sie Gott vor unsern Augen vertilgen; ihr sollt sie nicht fürchten." — Endlich ist das Pathetische dann positiv, wenn die Neigung und der Wille des erhabenen Subjectes in entschiedener Einheit mit

seiner Idee, seinem Zweck, überhaupt seinem Pathos steht, wenn es nicht zwischen verschiedenen sittlichen Wahrheiten und Zwecken unentschieden hin und her schwankt, sondern ohne alle Rücksicht auf die seinem Pathos entgegenstehenden Zwecke und Wahrheiten sich verwirklicht. Antigone bedenkt sich nicht lange, ob sie den Bruder dem Verbote des Herrschers zum Trotze begraben soll, sie ist eins mit ihrem Pathos und kommt darum gar nicht in die Versuchung, ihre sittliche Kraft im innern Kampfe gegen ein anderes, ihrem ursprünglichen widersprechendes Pathos zu erweisen.

Zur Erhabenheit ist es indessen nicht gerade erforderlich, daß das Pathos in Bewegung und im Ausbrechen begriffen ist. Ein beherrschtes Pathos, dem man es ansieht, daß es jeden Augenblick ausbrechen kann, ist von derselben, oft noch größern Wirkung. Richard III. ist eben so erhaben, wo er das diabolische Feuer seiner Leidenschaft unter einer erheuchelten Oberfläche verbirgt, als wo es in hellen Flammen hervorbricht.

Negativ ist die Erhabenheit des Subjectes, wie der Geist und Wille die auf ihn einstürmende objective Naturgewalt, seine eigenen Affecte, die Schläge des Schicksals und die seinem sittlichen Pathos entgegenstehenden Affecte und Zwecke von sich abweist, somit in allen diesen Fällen die Kraft seines Willens und Geistes bethätigt und in dem durch die Schranke verursachten Leiden weder die Freiheit noch die Fassung verliert. Diese Seite des Erhabenen wird daher auch das Erhabene der Fassungskraft genannt. — Erhaben ist demnach der Mensch, wenn er im Kampfe mit den Elementen, im Angesichte der in mannichfacher Gestalt gewaltsam einstürmenden Naturkräfte, welche sein endliches Dasein bedrohen oder gar vernichten, aufrecht steht, sich in die von keiner Naturmacht erreichbare Unendlichkeit dès Geistes zurückzieht und standhaft seinem Gotte vertraut; oder wenn er im Streite mit dem Schicksal, im herbsten Kampfe mit der Widerwärtigkeit nicht unterliegt,

sondern seine Freiheit und Selbständigkeit bewahrt. Solch' einen vom Schicksal unabhängigen Charakter zeigt der Cardinal Wolsey in Shakespeare's Heinrich VIII. da, wo er von seiner irdischen Größe Abschied nimmt:

Lebe wohl,
Ein langes Lebewohl all' meiner Größe! —
Dies ist des Menschen Thun: heut sprießen ihm
Der Hoffnung zarte Knospen, morgen blüh'n sie,
Und kleiden ihn in dichten Blumenschmuck:
Und übermorgen tödtlich kommt ein Frost,
Und wenn er wähnt, der gute sichre Mann,
Sein Wipfel reife, — nagt ihm der die Wurzel
Und fällt ihn, so wie mich. Ich trieb dahin
Gleich wilden Knaben, die auf Blasen schwimmen,
So manchen Sommer auf der Ehrsucht Wogen,
Doch viel zu weit: mein hochgeschwellter Stolz
Brach endlich unter mir und giebt mich jetzt
Müd und im Dienst ergraut der Willkür hin
Des wüsten Stroms, der ewig nun mich birgt.
Ich hass' euch, eitler Pomp und Glanz der Welt,
Mein Herz erschließt sich neu. — — —
Jetzt kenn' ich selber mich, jetzt fühl' ich Frieden
In mir, hoch über aller ird'schen Würde
Ein klar und rein Gewissen. —

Derselbe Glanz einer erhabenen Fassung im Unglücke verklärt den edlen König Richard II., als er der Krone entsagt:

Merkt auf, wie ich mich selbst vernichten will!
Die schwere Last geb' ich von meinem Haupt,
Das unbeholf'ne Scepter aus der Hand,
Den Stolz der Herrschaft aus dem Herzen weg.
Mit eig'nen Thränen wasch' ich ab den Balsam,
Mit eig'nen Händen geb' ich weg die Krone,
Mit eignem Mund läugn' ich mein heil'ges Recht,
Mit eignem Odem lös' ich Pflicht und Eid,
Ab schwör' ich alle Pracht und Majestät. — —

und von frecher Mörderhand getroffen stirbt er voll Muth und im festen Gottvertrauen, das über Welt und Tod in den Himmel hebt:

„Auf, auf, mein Geist, den hohen Sitz zu erben,
Indeß mein Fleisch hier niedersinkt zu sterben.“

Besonders ist oft das Böse im stärksten Lichte erhaben durch die ungeheure Kraft des Geistes, womit es bei allen Schlägen des Schicksals unerschütterlich fest steht und den Mächten des Himmels und der Hölle Trotz bietet; so Faust, Prometheus, Richard III.; so Macbeth, wenn er am Ende Tod und Leben verachtend ausruft:

„Aus, aus, die kleine Kerze! Was ist Leben?
Ein Schatten, der vorüberstreicht, ein armer Gaukler,
Der eine Stunde auf der Bühne prangt,
Sich plagt und dann nicht mehr vernommen wird.
Ein Mährchen ist es, das ein Thor erzählt,
Voll Wortschwall und bedeutet nichts.“ —

eben so Lucifer in Milton's verlornem Paradiese I. 245, als er zuerst die Hölle begrüßt und ihre Schrecknisse willkommen heißt.

Auch der weibliche Charakter entwickelt diese erhabene Seelenstärke im Unglück und ist vielfach von der Kunst von dieser Seite dargestellt worden. Wer bewundert nicht in der Niobidengruppe vor Allem die edle Fassung, welche die unglückliche Mutter im grenzenlosen Schmerze bei dem Untergange ihrer Kinder offenbart? Das schönste Beispiel aber bietet die Darstellung des Gottverklärten Leidens der über den Tod des Heilandes trauernden Maria.

Innig verwandt mit dieser Form des Erhabenen ist der Kampf des Willens gegen schmerzliche, niederschlagende Affecte jeder Art, oder die Fassung in dem Zustand oder Affecte des Leidens. Sie stellt sich beim männlichen Charakter besonders im energischen Kampfe des Willens gegen das Leiden oder auch in ruhiger Selbstbeherrschung, bei dem weiblichen mehr in der stillen Fassung und sanften Ergebung dar, welche das Rührende bedingt, „obgleich,“ wie Klopstock sagt, „auch die männliche Tugend nicht die Thräne verbannt.“ So ist die ruhige Fassung,

mit welcher sich Richard II. über seine Leiden ausspricht, höchst rührend und von der größten ästhetischen Wirkung:

> Gebt mir die Krone, — hier, Vetter, greif' die Krone,
> An dieser Seite meine Hand, die deine dort.
> Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunn
> Mit zweien Eimern, die einander füllen;
> Der leere immer tanzend in der Luft,
> Der and're unten, ungeseh'n, voll Wasser;
> Der Eimer unten, thränenvoll, bin ich;
> Mein Leiden trink' ich und erhöhe dich.

Die letzte Seite des negativ Pathetischen besteht darin, daß der Mensch die Kraft und Freiheit des Willens im Kampfe gegen die sittlichen oder unsittlichen Affecte, Leidenschaften oder Zwecke offenbart, welche sich seinem ursprünglichen Pathos entgegenstellen. Dahin gehört die geistige Kraft und Ueberlegenheit des Subjectes, sowohl im sittlichen Conflicte mit sich selbst, z. B. im Kampfe zwischen Liebe und Ehre, oder wie in Coriolan zwischen dem Pathos der Rache und dem Gebote der Pietät, als im Streite mit dem entgegenstehenden Pathos Anderer, sei dies nun sittlich oder unsittlich, ein gleichberechtigtes, wie dem Rechte der höhern Wahrheit in Sokrates gegenüber das Recht des griechischen Staates u. dergl., oder ein unberechtigtes, z. B. dem Rechte des Glaubens und der Wahrheit gegenüber der Wahn und Aberglaube.

Auch die negative Erhabenheit des Subjectes erscheint entweder in Bewegung als Kampf gegen die Schranke, als die That der sittlichen und geistigen Sammlung und Selbstbeherrschung, oder in Ruhe als freie und ruhige Fassung und sanfte Ergebung.

Die Erhabenheit des Kampfes und der Versöhnung zwischen dem Subject und der Schranke ist das Tragische. Der Mensch geht in den Kampf mit der Schranke ein, und durch sein Leiden oder selbst seinen endlichen Untergang sühnt er seine Schuld und wird genöthigt, seine Einseitigkeit aufzugeben und

zu erkennen, wie alles Menschliche einseitig und mangelhaft ist und Gott allein die Ehre gebührt. Gesühnt und von den Schlacken des irdischen Daseins geläutert, vereint er sich mit Gott und erhebt sich in das Bewußtsein des Ewigen, von welchem aus er über Natur, Tod, Schicksal und Welt erhaben und absolut frei ist. Das Tragische ist demnach einerseits die aus dem verschuldeten oder unverschuldeten Leiden und Untergange der Subjecte hervorgehende Herstellung der Harmonie der sittlichen Wahrheiten, welche nicht an sich, sondern nur in den Individuen sich widersprechen und nach deren Resignation oder Vernichtung wieder in Einklang treten; — andrerseits die durch Kampf, Leiden und Zerstörung erzeugte Sühnung des Subjectes und seine Erhebung und Verklärung im Bewußtsein des Göttlichen.

Die eine Seite des Tragischen, die Aufhebung der endlichen Gegensätze und einseitigen Persönlichkeiten, welche den zeitlichen Widerspruch und Kampf der im Ewigen harmonisch verbundenen sittlichen Wahrheiten hervorriefen, wird auch tragische Ironie; — die andere Seite, die tragische Versöhnung, oder die aus dieser Vernichtung hervorgehende Herstellung der gestörten sittlichen Harmonie und Weltordnung und die im Kampf und Untergange des Endlichen erzeugte Sühnung, Erhebung und Verklärung desselben zum Göttlichen der tragische Humor genannt. Die wahre tragische Ironie unterscheidet sich von der falschen dadurch, daß sie nicht den Inhalt der sittlichen Gegensätze, überhaupt den Inhalt und die Bedeutung der Schranken an sich, sondern nur ihre Einseitigkeit als das Richtige auffaßt und aufhebt. Eben so ist der tragische Humor nur dann wahr, wenn er von dem Glauben an die Wahrheit und Geltung der sittlichen Weltordnung, an die Ewigkeit des individuellen Geistes und die Aufhebung und Verklärung alles Endlichen im ewigen Geiste durchdrungen, bei dem tragischen Leiden und Untergange nicht kalt und gleich-

gültig bleibt, sondern uns mit demselben aussöhnt, und ihn vollkommen befriedigend erscheinen läßt.

Allen drei Arten der Erhabenheit sind mehrere allgemeine Merkmale gemeinschaftlich. Alles Erhabene ist in gewissem Sinne dunkel und unerwartet. Eine gemeine sinnliche Deutlichkeit und verstandesmäßige Zerlegung einer Handlung, eines Zustandes, eines Ganzen in seine einzelnen Theile, Momente, Motive, von denen eins das andere bedingt, heben den Eindruck der Unbedingtheit, welcher zum Erhabenen gehört, auf. Dadurch erhält es auch den Schein des Unendlich-Großen, der Ueberschreitung der endlichen Grenzen, in so fern alle die den erhabenen Gegenstand umgebenden als gegen seine Größe verschwindend und wie endliche gegen ein Unendliches erscheinen. Außerdem ist der Erhabenheit als der Geistesschönheit im Kampfe die Bewegung wesentlich, sei sie nun anwachsend und hervorbrechend, oder drohend als die Möglichkeit einer unerwarteten Kraftentwickelung, oder beruhigt als das Resultat und Ende eines Kampfes empörter Elemente. Fassen wir diese Bewegung als eine gegen uns eindringende Kraft im Verhältniß auf unser Widerstandsvermögen auf, so erhält das Erhabene das Prädicat des Furchtbaren, Schrecklichen und Schauderhaften. Wir nennen es furchtbar, wenn wir es als eine Kraft ansehen, deren mögliche Aeußerung jeden Widerstand vergeblich erscheinen ließe, und schrecklich, wenn diese Kraft ohne Rückhalt ausbricht und unwiderstehlich Alles zu vernichten droht. Zum Schauderhaften wird das Furchtbare, wenn die unserem Widerstandsvermögen überlegene Kraft ihren zerstörenden Ausbruch dämpft, wenn sie langsam, schleichend, geräuschlos und desto sicherer naht und uns mit dem Gefühle durchdringt, daß wir uns nicht wehren können, daß ein Entrinnen unmöglich ist. Diesen Eindruck schildert Macbeth beim Erscheinen von Banquo's Geist:

Fort du, hinweg!
Aus meinen Augen! Berge dich die Erde!
Marklos ist dein Gebein! Dein Blut ist kalt!
Hast keine Sehkraft in den Augen, die
So auf mich stieren! —
Was Einer wagt, wag' ich!
Komm' wie ein rauher Bär aus Rußland her,
Als ein gepanzertes Rhinozeros,
Als Tiger aus Hyrkanien, jegliche
Gestalt erwähle dir, nur diese nicht.
Nie sollen meine festen Nerven beben!
In's Leben kehre! In der Wüste wag's
Mit deinem Schwerte mir zu widersteh'n!
Verweigr' ich's bebend, wohl! so nenne mich
Dann Mädchenpuppe! Grauser Schatten! Fort! — —

Furchtbar ist der Held, welcher zornentflammt seine Widersacher mit Verderben bedroht; schrecklich, wenn seine Leidenschaft entfesselt ausbricht und Zerstörung und Entsetzen um sich her verbreitet. Aber mit Schauder erfüllt uns der kalte flüsternde Bösewicht, der sich vorsichtig seinem Opfer naht, ihm erst jeden Ausweg unmöglich macht und dann mit der Wuth der gereizten Schlange auf dasselbe einstürzt. Schaudererregend ist vor Allem die Wirkung der Geister, welche den Frevler ins Gericht ziehen und mit ihren Schrecknissen foltern, mögen sie nun als die im Innern wüthenden Dämonen des bösen Gewissens den Bösewicht peinigen, wie es bei Lady Macbeth (Macbeth Act V. Sc. 1) und dem Cardinal Beaufort (Shakespeare's Heinrich VI., 2. Thl., Act III. Sc. 3) der Fall ist, oder als die Rachegeister der Ermordeten hervorsteigen, um ihre Schrecken in die Seele des Verbrechers zu werfen, wie in Macbeth (Act IV. Sc. 4) und Richard III. (Act V. Sc. 3). —

2. Das Komische ist der angeschaute Widerspruch zwischen dem Subject und einer zufälligen nichtigen Schranke, — oder die Erscheinungsform des Geistig-Schönen, worin dieses im unbewußten oder nicht erwarteten Conflicte mit einer

zufälligen, unwesentlichen Schranke sich durch die bewußte Anschauung oder das bloße Bewußtsein von derselben befreit. In der nähern Bestimmung des Komischen kommen wie beim Erhabenen die drei Glieder, das Subject, das Object oder die Schranke und der Contrast zwischen beiden und seine Lösung in Betracht. In so fern sie nun hier gerade in entgegengesetzter Weise aufgefaßt werden und es nur von der subjectiven Ansicht abhängt, dieselben Momente erhaben oder komisch erscheinen zu lassen, so kann man wohl das Komische ein umgekehrtes Erhabene nennen und zugleich sagen: vom Erhabenen zum Komischen sei nur ein Schritt. Beide Sätze haben ihre Richtigkeit. Denn nur der Auffassung und Bewegung nach sind jene drei Bestandtheile im Erhabenen und im Komischen verschieden. Erst in dem Processe, welchen sie eingehen, werden sie tragisch oder komisch, so daß das Tragische und das Komische aus derselben Quelle entspringen.

Jener Umkehrung gemäß ist im Komischen die Schranke nicht wie im Erhabenen eine wesentliche, erhebliche, an welcher das Subject in seiner Einseitigkeit und Unvollkommenheit zu zerschellen Gefahr läuft, sondern eine zufällige, nichtige, gleichgültige, eine bewegliche, nur scheinbare und verschwindende, welche das wesentliche Sein, die Freiheit und endliche Existenz des Individuums durchaus nicht bedroht. Diese Bedeutung der Schranke ist durch die komische Weltanschauung bedingt. Beim Erhabenen gehen wir von der Idee eines ewigen, unendlichen Wesens aus, welches die Erscheinungen der endlichen Welt erzeugt und als absolute Macht über ihnen steht. Es ist das allem zeitlichen Wechsel, aller endlichen Zersplitterung zu Grunde Liegende und Bleibende; die individuellen Gestalten sind das Zufällige, Vergängliche, der an dem Wesentlichen hinschwindende Schein. In der Sphäre des Komischen dagegen betrachten wir die individuellen Gestalten als das Hauptsächliche. Das Wesen vor seiner Verwirklichung ist nur die Möglichkeit

und Kraft zu erscheinen, und als eine bloße Möglichkeit, welche sich noch nicht realisirt hat, das Nichtige oder an sich Nichts. Es existirt in Wirklichkeit nur, wenn es zur Erscheinung geworden ist. Mithin ist nun die Erscheinungswelt, welcher auch der Mensch angehört, als das zur Wirklichkeit gewordene Wesen selbst das eigentlich Wesentliche, das allein Berechtigte oder wahrhaft Freie, welches durch das als an sich nichtig erkannte Wesen weder beschränkt noch vernichtet werden kann. Die endliche Welt zerfällt aber in eine Unendlichkeit individueller Gestalten, und jede einzelne besteht wieder aus einer unendlichen Reihe von Eigenschaften oder Zuständen, von welchen einer den andern zu bedingen und aufzuheben scheint. Das Wesen, welches im Erhabenen als das Unendlich-Große, über allem Endlichen Stehende aufzufassen war, ist daher, nachdem es in die Unendlichkeit seiner einfachen, untheilbaren Momente zerlegt ist, in jedem seiner erscheinenden Zustände ein Unendlich-Kleines, woraus sich der Satz erklärt, das Komische sei ein Unendlich-Kleines, das Erhabene ein Unendlich-Großes. War aber vorher die Erhabenheit des Wesens in ihrer Unendlichkeit unbedingt und der gemeinen Deutlichkeit des Endlichen entrückt, so hat sie jetzt diesen Schein der Unendlichkeit und Unbedingtheit verloren, und man kann das Komische in dieser Beziehung ein deutlich gemachtes, verendlichtes Erhabene nennen. Zugleich erhält so das Wesen den Schein der Nichtigkeit. Denn wenn die Erscheinungswelt als in einem rastlosen Wechsel befindlich vorgestellt wird, wo ein Zustand nach dem andern verschwindet, einer den andern verdrängt, so erscheint das Wesen selbst, weil es von seiner Erscheinung nicht verschieden ist, als in jedem Momente verschwindend und sich selbst vernichtend, jedes Moment aber als ein verschwindendes, nichtiges, als Bagatell. Da man nun von dem Unendlichen, Erhabenen nicht erwartet, daß es sich bei seiner Bewegung zum Endlichen

hin oder bei seiner Verwirklichung plötzlich in Nichts auflöst, so findet auch das Merkmal des Komischen seine Anwendung und Erklärung, daß es die unerwartete oder plötzliche Auflösung einer gespannten Erwartung oder eines Erhabenen in Nichts sei, — ein Satz, welcher unter den angegebenen Voraussetzungen von jedem Erhabenen, Außergewöhnlichen gilt, wenn es sich erst als ein Wesentliches, Wichtiges ankündigt und auf einmal die Erwartung, welche durch diesen Aufschwung erregt war, in Nichts verschwindet.

Dieser Anschauung zu Folge werden die in der Naturmacht gegebenen Schranken zu unwesentlichen Zufälligkeiten, welche die Existenz und ungetrübte Ruhe des Menschen nicht stören. Körperliche Gebrechen, barocke und bizarre Bildungen gelten im Komischen nicht als erhebliche Leiden und wesentliche Unvollkommenheiten des endlichen Lebens. Sie sind dem Individuum gleichgültig, es bleibt dabei wohlgemuth und heiter. Die verschiedenen Neigungen und Affecte werden zu unschuldigen Launen, Liebhabereien, Eigenheiten, fixen Ideen, Grillen, Capricen, Flirren und ähnlichen Sonderbarkeiten des Geistes, welche man, wenn sie unwillkürliche zu sein scheinen, barock, wenn sie als absichtliche, gesuchte aufgefaßt werden, bizarr nennt. Im Subjecte wird stets die Ueberlegenheit über sie und die Möglichkeit vorausgesetzt, sie ohne Schwierigkeit zu überwinden und von ihnen abzulassen. Die Beschränkung des menschlichen Geistes wird hier nicht als trauriger Beweis der Unvollkommenheit des Irdischen angesehen, die Mangelhaftigkeit und Trübung des endlichen Wissens nicht als ein Zustand der Trübsal und Erlösungsbedürftigkeit, sondern als bloß vorübergehende, die Sicherheit und Klarheit des Geistes nicht wesentlich störende Verkehrung des Bewußtseins, als bloß momentane, zufällige Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, geistige Unbeholfenheit, als augenblicklicher Mangel an Geistesgegenwart u. dergl. Was im Gebiete des Erhabenen als Schicksal, Nothwendigkeit, Welt-

ordnung hinter der erscheinenden Welt im Verborgenen thront, ist hier verschwunden, und Alles ist Zufall. Er regiert allein die Welt des Komischen. In diesem Wandel der zufälligen Erscheinung steht der Mensch als die allein gültige, sichere Macht da, welche sich aus dem Spiele des Zufalls immer frei wiederherstellt. Von dem sittlichen Gesetze, welches die einseitigen Persönlichkeiten und Zwecke aufhebt, ist deßhalb gar nicht die Rede. Weil die Welt der Erscheinung und der Mensch an ihrer Spitze die alleinige und wahrhafte Existenz ist, so thut Jeder nach eigner Willkür. Jeder ist berechtigt, seine Interessen, seien sie auch noch so verkehrt, geltend zu machen. Die Ideen und Zwecke, mit welchen sich das tragische Subject so zusammenschließt, daß es sich mit ihrer Vernichtung selbst verliert, sind hier an sich nichtig, wie alles Endliche, und nur scheinbar wichtig, wenn ihnen auch der Handelnde das Ansehen von etwas Wesentlichem und Außergewöhnlichem giebt. Die Zwecke Anderer bilden zwar auch im Komischen eine dem Subjecte gegenüberstehende Schranke und führen mannichfache Collisionen herbei. Aber der Kampf geht nicht wie im Tragischen auf Leben und Tod; die Individuen tauchen unversehrt aus demselben wieder auf, und was sie darin verlieren, ist nicht ihre endliche Existenz, sondern nur ihre Verkehrtheit und ihre zufälligen Interessen, von welchen sie als von etwas Gleichgültigem und Unwesentlichem ablassen, ohne ihre Freiheit und Persönlichkeit mit aufgeben zu müssen. Die sittliche Mangelhaftigkeit, welche das tragische Individuum nur im Leiden und Untergange zu sühnen vermag, weil sie sein innerstes Wesen verkehrte, erscheint im heitern Reiche des Komischen nur als Thorheit und Schwäche, welche das Wesen des Menschen nur obenhin beürhrt, ohne den gesunden Kern des Lebens zerstörend anzugreifen. Sobald sie in ihrer Verkehrtheit und Zweckwidrigkeit erkannt wird, hört ihre Macht auf.

Wird aber so im Komischen die Schranke nur als Schein und Zufälligkeit, als das Verschwindende und Nichtige betrachtet, der Mensch dagegen als das allein Berechtigte, als freie Persönlichkeit, welche über dem Schein und Zufalle stehend, mit beiden ein willkürliches und muthwilliges Spiel treibt, so können auch die Schranken, in welcher Form sie nun auftreten mögen, nur dann wirkliche Schranken für das Individuum sein, wenn es nicht darauf vorbereitet und seiner Freiheit und Selbständigkeit nicht bewußt ist. Als gewöhnlicher Zustand wird also hier nicht wie im Erhabenen die Beschränktheit des geistigen und natürlichen Daseins vorausgesetzt, sondern vielmehr die Klarheit und Sicherheit des Selbstbewußtseins, die völlige Freiheit des Handelns, die vollkommene Befriedigung und Heiterkeit des Individuums im Besitze des Endlichen. Abweichend hievon erscheint im komischen Subjecte das Selbstbewußtsein durch naive Einfalt, Unbeholfenheit des Geistes, Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, Angewohnheit, Mangel an Geistesgegenwart und dergl., wenn auch nur augenblicklich beschränkt und getrübt. Daher ist besonders die naive Persönlichkeit in Gefahr komisch zu werden. Durch ihre Unbefangenheit, ihren Mangel an Weltkenntniß und Geistesgegenwart kommt sie oft unwissentlich und unerwartet in komische Situationen. Deßhalb hat man auch oft das Naive zum Komischen gerechnet, jedoch mit Unrecht. An sich ist es weder komisch, noch tragisch, und kann im Widerspruche mit einer Schranke beides werden. So gehören die beim Naiven angeführten Beispiele nur in dem Falle zugleich zum Komischen, wenn die Collision, wie bei Michel Perrin und dem, welcher aus Naivität seine Absichten verräth, als nicht ernst und gefährlich betrachtet wird; sie sind aber Beispiele des tragischen Conflictes, wenn die Naivität ernste, ja tragische Folgen hat, wie z. B. wenn durch sie eine sittliche Schuld an den Tag kommt. Indessen kann natürlich auch die selbstbewußte Geistesschönheit oder das Edle und das Heroische, so wie das

Sentimentale in komische Conflicte gerathen, oder unbewußt und unwillkürlich mit einer komischen Schranke behaftet sein, oder ohne es zu erwarten, davon überrascht werden.

Aus dem Vorhergehenden läßt sich die Mannichfaltigkeit der komischen Widersprüche leicht ableiten. Zur Veranschaulichung des Gesagten wollen wir nur einige der hauptsächlichsten hier anführen. Die abnorme Gesichts- oder Körperbildung eines Menschen finden wir komisch, sobald wir bemerken, daß er bei diesen Gebrechen ganz unbefangen und wohlgemuth ist, oder gar sich auf seine karrikirte oder außergewöhnliche Gestalt etwas einbildet. Häufig liegt das Komische in dem Widerspruche zwischen der Stimmung oder der Absicht des Individuums und einem dieselbe in der Erscheinung oder Ausführung verkehrenden Zufalle. So z. B. macht es immer einen komischen Eindruck, wenn ein Redner im höchsten Pathos seiner Rede etwa plötzlich niesen muß oder mitten im Satze stecken bleibt. Verwandt damit ist der Contrast zwischen Begriff und Erscheinung, zwischen Absicht und Folge. Wir lachen, wenn Jemand statt der Sandbüchse das Tintenfaß über das Papier ausgießt, oder bei einer Feuersbrunst die Spiegel zum Fenster hinauswirft, und ergötzen uns an dem Contraste zwischen der papiernen Rüstung und dem ritterlichen Pathos Don Quixotes. Eine reiche Quelle des Komischen bildet auch der Widerstreit zwischen der Einbildung, den Flirren, fixen Ideen des Subjectes und seiner sonstigen normalen Beschaffenheit oder dem objectiven Sachverhalte. Der Ritter von der traurigen Gestalt, welcher ein Barbierbecken für den Helm des Mambrin, die Windmühlen für Riesen, die Schafherden für feindliche Heere ansieht, kann auch für diese Seite des Komischen als Muster gelten. Wie jede Zweckwidrigkeit, so findet auch das Unsittliche als Widerspruch zwischen der Absicht des Menschen, glücklich zu werden, und der Verkehrtheit des dazu eingeschlagenen Weges seine Stelle im Komischen. Unter diesem

Gesichtspunkte läßt sich selbst dem ganzen menschlichen Leben eine komische Seite abgewinnen. Alle streben mit Emsigkeit und Eifer nach Glückseligkeit und Erreichung ihrer Zwecke und greifen doch oft zu den ungereimtesten Mitteln, oder der Zufall tritt in den Weg, um ihre Absichten in der Ausführung zu verkehren.

Jeder komische Widerspruch ist indessen nur in und mit seiner Auflösung komisch. Diese besteht darin, daß er angeschaut und gewußt wird, mag nun das Subject selbst zur Besinnung und zur Einsicht desselben gelangen, oder Andere vor ihm. Wie Sancho Pansa in der Meinung, ein ungeheurer Abgrund gähne unter ihm, sich eine ganze Nacht hindurch über einem seichten Graben in der Schwebe hält, handelt er, so lange seine Ungereimtheit nicht erkannt wird, gar nicht unverständig, sondern vielmehr sehr klug, und weder er, noch seine Handlung ist komisch. Sobald aber das Bewußtsein die wahre Bedeutung des Conflictes zwischen ihm und dem Graben als seiner Schranke aufdeckt und dadurch den Widerspruch auflöst, wird sogleich Sancho, die Schranke und der Contrast zwischen beiden komisch. Dabei ist es ganz gleichgültig, ob Sancho selbst gleich den Widerspruch erkennt und aufhebt, oder ein Anderer früher als er. Denn im Komischen wird immer vorausgesetzt, daß das Subject dazu geneigt und befähigt ist, seine Lächerlichkeit einzusehen und darüber mitzulachen. Weil aber die komische Schranke an sich unwesentlich und nichtig ist, so wird es auch schon durch das bloße Bewußtsein von derselben befreit und fühlt sich erheitert, indem es erfährt, daß es mit dem Vollbesitze seiner Freiheit und Persönlichkeit aus dem Conflicte hervorgegangen ist.

Obgleich nun jene drei Momente in ihrer Beziehung zu einander einzeln das Komische enthalten, weil jedes als Ausgangspunkt für die komische Beziehung dienen kann, und man daher von komischen Subjecten, komischen Zufällen, Ideen,

Eigenheiten, Einfällen, Zwecken, Neigungen u. s. w., wie von komischen Situationen und einer komischen Auflösung derselben redet, so wird das Komische doch am besten nach der verschiedenen Art der Auflösung eingetheilt, weil diese nicht bloß die vorhergehenden Momente voraussetzt, sondern auch wesentlich deren Auffassung und Form bedingt. Je nachdem nämlich die Auffassung und Auflösung des Widerspruchs von der sinnlichen Natur und Anschauung, der Phantasie, dem Verstand oder der Vernunft ausgeht, erhält auch der Widerspruch selbst und seine Bestandtheile das Gepräge des Sinnlichen, Phantastischen, Verständigen, des Vernünftigen oder Ideellen, — und das Komische zerfällt demnach in das Burleske oder Sinnlich-Komische, Niedrig-Komische, in das Grotesk-Komische oder Phantastisch-Komische, in das Ironische oder das Komische des Verstandes und in das Humoristische oder das Komische der Vernunft. Diese vier Classen sind also die bestimmten Formen, in welchen der komische Inhalt zum Vorschein kommt.

Im Burlesken erscheint der komische Widerspruch, sei er nun ein physischer, geistiger oder sittlicher, in Form des Reellen, Derbsinnlichen, Handgreiflichen und Gemeinen, ja selbst des Niedrigen oder Cynischen, — und eben so wird die Auflösung desselben an der sinnlichen Erscheinung angeschaut und auf sinnliche oder auch gemeine Weise bewerkstelligt. Körperliche Gebrechen, Höcker, dicke Bäuche, lange Nasen, Stottern, Hinken, eine bleibende, dem Subject anhaftende oder auch eine zufällige, durch Straucheln, Fallen, Beinstellen herbeigeführte Störung der normalen Verbindung und Stellung der Glieder, tolle Sprünge, Gesichterschneiden u. s. w. bilden hier hauptsächlich den Inhalt des komischen Widerspruchs. Aber auch geistige Widersprüche, Unbeholfenheit und Tölpelhaftigkeit, Dummheiten und Zweckwidrigkeiten äußern sich in sinnlich auffallender Gestalt. In gleicher Weise werden die sittlichen Wider-

sprüche beim Burlesken in's Gemein-Sinnliche herabgezogen. Gefräßigkeit, Völlerei, Feigheit, Liederlichkeit u. s. w. spielen hier die Hauptrolle. Danach ist denn auch die Auflösung grob sinnlich. Prügel, Ohrfeigen, gemeine Aeußerungen, Lachen, komische Geberden, handgreifliche Witze bleiben immer die Hauptsache und lassen den ganzen Hergang als Schwank, Posse, als possirlich und drollig erscheinen. Beispiele des Burlesken liefert der Hanswurst im Puppenspiele, der Harlekin bei Seiltänzern und Kunstreitergesellschaften, Till Eulenspiegel, die Posse und sog. Farce, das komische Epos zu Fischart's Gargantua und Pantagruel, die komische Erzählung oder der Schwank; als besondere Beispiele erwähne ich die Stüpel in Shakespeare's Lustspielen, das tolle Treiben von Falstaff und seinen Genossen, in dessen Heinrich IV. und den lustigen Weibern von Windsor, und die Scene in Auerbachs Keller in Göthe's Faust.

Im Grotesk-Komischen, welches mit dem Burlesken nahe verwandt ist, wird der Widerspruch zwar auch sinnlich aufgefaßt und dargestellt, aber nicht in Form der gemeinen Natur, sondern grotesk, indem die Willkür der Phantasie denselben durch unnatürliche Verbindung widersprechender Gestaltungen anschaulich macht. So lassen sich die Widersprüche des sittlichen und socialen Lebens durch groteske Darstellungen veranschaulichen, z. B. durch Carricaturen oder durch groteske Thiergestalten, in welchen sich die thierische Physiognomie und Gestalt mit der menschlichen verbindet. Das komische Epos, das Zaubermährchen und der humoristische Roman liefern reichliche Beispiele des Grotesk-Komischen. Allein auch das Leben bietet deren manche dar. Ich erinnere nur an das weite Feld, welches die Maskenfreiheit des Carnevals der grotesken Laune eröffnet. Auch die Affen, welche geschminkt und wie Seiltänzer herausgeputzt das Publikum durch ihre Sprünge belustigen, lassen sich als Beispiel des Grotesk-Komischen anführen.

Die Ironie stellt das Komische als ein dem Verstande Widersprechendes dar. Den Ausdruck oder die Form, in welcher dies geschieht, nennen wir die komische Persiflage. Wir müssen jedoch die wahre von der falschen Ironie unterscheiden. Letztere geht, wie die falsche tragische Ironie, von der Ansicht aus: alles Endliche sei nichtig und eitel, die Erscheinungswelt gipfele nicht in einem ewigen Geiste, welcher alles Irdische und somit auch die endliche Persönlichkeit trage und das im Leben scheinbar Verschwindende im Ewigen wiederherstelle. Eben so wenig glaubt sie, die endliche Welt sei der Grund ihrer selbst. Denn sonst müßte sie einsehen, daß unter dieser Voraussetzung die Erscheinung als in sich selbst begründet nicht das Nichtige, sondern das Wesentliche und die alleinige, wahrhafte Existenz wäre. Die falsche Ironie begreift dies nicht, wie überhaupt der bloße Verstand nicht weit sieht. Sie verachtet daher den Inhalt der komischen Momente, das Sittliche, Allgemeingültige, Sachliche, Objective an sich, die Erscheinung als solche und sucht sie durch eine scharfe, boshafte Persiflage zu vernichten. Unter den Deutschen ist besonders Heine ein Repräsentant für den Standpunkt der falschen Ironie. Seine Schriften sind Muster einer verkehrten Persiflage und reich an schlechten Witzen. Ich führe nur zwei Beispiele an, welche für diese Richtung der Ironie durchaus bezeichnend sind. „Aepfeltörtchen," sagt er, „waren sonst meine Passion, jetzt ist es Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebssuppe;" und zugleich als Probe des falschen Humors dienen die Verse:

Mir träumt', ich bin der liebe Gott
Und sitz' im Himmel droben,
Und Eng'lein sitzen um mich her,
Die meine Verse loben.
Doch Langeweile plagt mich sehr;
Ich wollt', ich wär' auf Erden,
Und wär' ich nicht der liebe Gott,
Ich könnt' des Teufels werden, u. s. w.

Die wahre Ironie dagegen geht von einer richtigen Weltansicht aus. Sie begreift, daß unter jeder Voraussetzung das Endliche an sich eine wahrhafte und berechtigte Existenz habe und im Ewigen gesichert sei. Denn hat die Erscheinungswelt ihren Grund in einem ewigen Wesen, so ist sie eben so ewig, widrigenfalls dieses Wesen mit seiner Erscheinung zu Grunde ginge, was der Voraussetzung widerspricht. Existirt sie aber durch sich selbst, so ist sie auch ewig, weil sie dann nicht aufhört, ihr eigener Grund zu sein, und mit dem Grund auch die Folge besteht. Die wahre Ironie erkennt daher die Freiheit und Selbständigkeit, so wie die ewige, unvertilgbare Persönlichkeit des Individuums an; sie achtet die objective Geltung und Berechtigung des materiellen Inhaltes, welcher das geistige Leben der Menschen erfüllt, und persiflirt auf eine milde Weise nur die formelle Seite der komischen Widersprüche, nämlich die Verkehrtheit, Einseitigkeit und Thorheit des menschlichen Thuns. Sie tritt in vier Gestalten auf, als Witz und Ironie im engern Sinne, als Travestie und Parodie.

Der Witz reimt das Widersprechende, Ungereimte zusammen oder findet die Einheit der widersprechenden Momente, seien dies nun Vorstellungen, Reden, Handlungen oder Personen, und mag der Widerspruch im Inhalt oder der Verbindung der Momente liegen. Er ist antithetisch, wenn das Widersprechende, welches zusammengereimt werden soll, synthetisch, wenn die Einheit des Widersprechenden das ist, was in der witzigen Auflösung vorherrscht. Jener hebt die Verbindung zusammengehöriger Momente durch das plötzliche, unerwartete Hinzufügen eines widersprechenden wieder auf, dieser verbindet widersprechende Momente auf eine überraschende Weise zu einer scheinbaren Einheit. In dem folgenden Beispiele

„Warum zog das erzürnte Paar,
Sistan und wer sein Gegner war,
Die Degen — aller Welt zum Schrecken
Sie — friedlich wieder einzustecken.“

stellt der Verstand den komischen Widerspruch zwischen dem scheinbaren Muth und der wirklichen Feigheit der Kämpfer durch einen antithetischen Witz an's Licht. Er geht von dem einen Momente des komischen Conflictes, der scheinbaren Tapferkeit so aus, daß es das Ansehn hat, als solle es ernstlich damit gemeint sein, und man den Nachsatz oder das zweite Glied des Contrastes gar nicht erwartet. Plötzlich hebt er dann das erste Glied durch den im zweiten enthaltenen widersprechenden Gedanken wieder auf. Hier wird also der komische Widerspruch ganz einfach dadurch aufgelöst, daß der Verstand die beiden Glieder des komischen Contrastes auf eine überraschende Weise einander entgegensetzt. Eben so verhält es sich mit dem Gespräche, welches ein Methodist, der einen Höferkram hatte und mit mancherlei Waaren handelte, mit seinem Burschen hielt:

„Johann, hast du Wasser unter den Branntwein gegossen?“

„Ja, Herr!“

„Hast du Kreide unter den Farinzucker gethan?“

„Ja, Herr!“

„Hast du kleine Steine und Reiser unter die Rosinen gemischt?“

„Ja, Herr!“

„Hast du den Tabak angefeuchtet?“

„Ja, Herr!“

„Nun, so komm in die Betstunde!“

Wenn sich dagegen der kranke Geizhals mit den Worten an seine Erben wendet:

„Den Doctor holen? — Ei, wie fein, Ihr Herren Erben!
„Ihr fürchtet, wie ich merk', ich möchte sonst nicht sterben.“

so ist dies ein synthetischer Witz, welcher den komischen Widerspruch zwischen dem Kranksein und der vielversprechenden und doch trügerischen Kunst der Jünger Aeskulaps dadurch auflöst, daß er das an sich Verschiedene und Widersprechende: das Sterben und den dagegen angewandten ärztlichen Beistand

im vorliegenden Fall als gleichbedeutend hinstellt und so Beides zu einer scheinbaren Einheit verbindet.

Beide Arten des Witzes sind entweder *bildlich* oder *unbildlich*. Den Uebergang zum eigentlich bildlichen Witz macht das *Wortspiel*. Es ergreift die Aeußerlichkeit des bloßen Klanges oder das gleichgültige Nebeneinandersein mehrerer Bedeutungen in demselben Worte, um Verschiedenes scheinbar zu vereinigen. Theils bezieht es sich mehr auf die *Bedeutung* der Wörter und benutzt die Verschiedenheit und Vielfältigkeit ihres Sinnes, wie in dem Volkswitze: „er hat einen *anschlägigen* Kopf, wenn er die Treppe hinunterfällt," und in der Antwort, womit jener Bauer dem Spotte einiger muthwilligen Advocaten begegnete. Als ihn diese in dem Vorsaale einer Gerichtsstube, in welcher kein einziger Stuhl war, nöthigten, sich zu setzen, sagte er: „Meine Herren, hier ist's grade wie in meiner Tenne; da sind weder Stühle noch Bänke, aber desto mehr *Flegel*." In andern Fällen verbindet es das Widersprechende durch die Aehnlichkeit des Lautes. So sagt *Staberle* zum Polizeidiener: „Sie sind e Nuß;" und als dieser, darüber verwundert, fragt: „was für e Nuß?" antwortet er: „en asi*nus*." (Esel.) Man giebt dem Wortspiele auch den Namen *Wortwitz*, weil es von dem Worte seine Veranlassung nimmt, und die Bezeichnung *Witzwort*, weil es den Witz in einem Worte zu concentriren strebt. Den Wortwitz nennt man *Doppelsinn* oder *Zweideutigkeit*, in so fern darin das Wort in zweierlei Sinn und Bedeutung aufgefaßt wird. Zur *Feinheit* wird das Wortspiel, wenn es den wahren Sinn nicht plump heraussagt, sondern nur andeutet und voraussetzt, indem derselbe im feinen Worte nicht seinen eigentlichen Ausdruck hat, sondern daraus erst zu ermitteln ist. Dahin gehört z. B. der bekannte Witz, zu welchem das Sinnbild des Evangelisten *Lucas*, ein Ochsenkopf, der dem *Lucas* über die Schulter sieht, Veranlassung

gab. Ein Gelehrter wollte von Magdeburg abreisen, aber kaum hatte er die Stadt verlassen, als ihn ein heftiges Gewitter nöthigte, wieder in das Gasthaus, welches er eben erst verlassen hatte, zurückzukehren. Er nahm sein voriges Zimmer wieder ein, ohne zu wissen, daß es der Wirth, der nicht gleich bei der Hand war, bereits einem Andern angewiesen hatte. Der Gelehrte setzte sich und schrieb. Bald darauf trat der neue Gast in das Zimmer, und erstaunt darüber, einen fremden Herrn auf seinem Zimmer zu sehen, fragte er in gebieterischem Tone: wer er sei? Der Gelehrte antwortete nicht und schrieb fort. Erzürnt ging nun der Fremde auf den Schreibenden zu, sah ihm über die Schulter auf's Papier und sagte nochmals: „Wer Sie sind, will ich wissen!“ Jetzt sah sich der Gelehrte bedeutend um und antwortete ganz ernsthaft: „ich bin der Evangelist Lucas!“ — Der eigentlich bildliche Witz, dessen Form gern der antithetische annimmt, veranschaulicht das Widersprechende durch ein Gleichniß, welches entweder in einer Metapher sich zum Witzwort concentrirt, wie in jener Inschrift: „statua statuae“ (die Statue einer Statue), oder in der Allegorie weiter ausgeführt wird und sich dadurch als witziges von der wirklichen Vergleichung unterscheidet, daß es nur scheinbar paßt, streng genommen aber unpassend ist. Von dieser Art ist auch die Erwiederung, welche Voltaire einem Parlamentsrathe machte, der das Verfahren gegen den unglücklichen Calas mit den Worten entschuldigte: „auch das beste Pferd strauchelt einmal.“ „Allerdings,“ versetzte Voltaire, „aber ein ganzer Stall voll Pferde!“

Die Ironie im engern Sinne deckt den komischen Widerspruch dadurch auf, daß sie das Gegentheil von Dem meint, was sie sagt oder thut, indem sie z. B. das Laster zum Scheine lobt und die Tugend tadelt. Die beiden letzten, mit einander verwandten Formen der Ironie sind die Travestie und Parodie. Die erstere läßt den scheinbar wichtigen, ernsten, wesentlichen, erhabenen Gegenstand in geringfügiger, niedriger,

kurz in widersprechender Form erscheinen. In der Parodie dagegen löst der Verstand den Widerspruch dadurch auf, daß er den geringfügigen, nichtigen, unwesentlichen, niedrigen Gegenstand in scheinbar ernster, wichtiger, wesentlicher, erhabener Form hinstellt.

Das Humoristische ist die komische Darstellung des endlichen Lebens als eines aufgelösten Widerspruchs. Der Humor geht von der idealen Anschauung aus, daß der unendliche Geist zwar in die Widersprüche und Verkehrungen des endlichen Daseins eingeht, aber sich darin nicht verliert, sondern alle endliche Disharmonie in der Harmonie des ewigen Ganzen wieder ausgleicht. Er betrachtet demnach jeden einzelnen komischen Contrast und den Widerspruch des endlichen Lebens überhaupt als ein der Vernunft und der Idee Widersprechendes, somit als Gegensatz des Unendlichen und Endlichen selbst. Aber weil sich eben das vernünftige Denken des Widerspruchs bemächtigt, so löst es ihn auch auf vernünftige Weise durch jene ideale Weltansicht auf. Während nämlich die früheren Formen des Komischen nur ein relatives und negatives Resultat geben, indem sie bloß die einzelnen Widersprüche des Lebens in's Auge fassen und als solche vernichten, giebt der Humor zugleich eine absolute und positive Auflösung desselben. Denn von dem Begriffe des Unendlichen ausgehend, hebt er nicht bloß in jedem einzelnen Contraste zugleich den Widerspruch zwischen dem Unendlichen und Endlichen und die Verkehrtheit alles Endlichen hervor, sondern er weist auch auf ihre Berechtigung hin und bringt sie mit dem Unendlichen in Einklang. Er zeigt uns, wie das Erhabenste, Geistigste und Edelste im Leben eben so in komische Conflicte gerathen und lächerlich werden kann, wie das Niedrigste, Sinnlichste, Gemeinste. Aber er bleibt nicht bei diesem bloßen Widerspruche stehen. Er macht uns zugleich anschaulich, wie das Unendliche, Erhabene, Hohe nicht aufhört erhaben zu sein, auch wenn es in Folge seines Eingehens in

die Disharmonien des Daseins im Conflicte mit dem Kleinsten, Nichtigsten dem Scherze preisgegeben ist, und wie auch das endlich Verkehrte, die Thorheiten, Schwachheiten nnd Gebrechen in der Natur des menschlichen Lebens begründet sind. Er macht uns begreiflich, daß das Endliche nicht endlich wäre, wenn es aufhörte widersprechend und verkehrt, das Gegentheil des Unendlichen zu sein, daß es also in seinem Widerspruch eben so berechtigt ist, wie das Höchste und Gehaltvollste, und daß über Beidem eine Gottheit waltet, welche das endliche Leben mit allen seinen Unvollkommenheiten und Widersprüchen nicht dem Untergange preisgiebt, sondern in die Harmonie eines ewigen und vollkommenen Seins erhebt. Auf diese Art sichert er die Idee des Unendlichen und des Endlichen, hält beide in ihrer wahren und ewigen Bedeutung fest, bringt beide in Einklang mit einander. Somit verbindet er überall das Positive und Negative, den Schmerz über die Widersprüche und Zufälligkeit, die Verkehrtheit und Zerrissenheit des Lebens mit der aus dem gottesfreudigen Glauben an ihre Ausgleichung und ewige Verklärung hervorgehenden Heiterkeit zu der ihm eigenthümlichen Rührung, den Ernst mit dem Scherze, die Verachtung alles Endlichen mit der Achtung und Anerkennung seines Gehaltes, Spott und weltumfassendes Wohlwollen, Haß und Liebe, Selbstvertrauen und Demuth. Dies ist der wahre und versöhnte Humor, von welchem der falsche und unversöhnte zu unterscheiden ist. Wie der falsche tragische Humor glaubt dieser nicht an die Wahrheit und Ewigkeit der Idee alles Lebens und an ihre Macht, das Endliche zu erlösen und in sich zu verklären. Er hält sie vielmehr für an sich nichtig und bleibt daher bei dem an ihren Uebergang in's endliche Leben sich knüpfenden Kampf und Untergange gleichgültig und unversöhnt.

Da das Charakteristische des Humors nur in dem allgemeinen und ideellen Momente der bestimmten Weltanschauung liegt, so muß er dieses, um es auf den einzelnen concreten Fall

anzuwenden, mit dem reellen Momente der bestimmten Formen der komischen Auflösung, dem Burlesken, Grotesken und Ironischen vereinigen, welche dann durch ihn zugleich von ihrer Einseitigkeit befreit in die Form des Vernünftigen und den Zusammenhang mit dem Unendlichen gebracht werden. So bedient sich der Humor gern der burlesken Form, ohne jedoch wie das Burlesk-Komische an sich bei der sinnlichen Auflösung als solcher stehen zu bleiben; vielmehr kehrt er durch das Sinnliche immer wieder das Ideale, Geistige, Allgemeine heraus. Eben so vereinigt er sich gerne mit dem Grotesken, indem er die Erscheinungen willkürlich und bunt wie die Steinchen im Kaleidoskop unter einander würfelt und durch einander schlingt. Aber auch hier beherrscht die humoristische Vernunft die groteske Phantasie und offenbart, über dieser stehend, in der grotesken Verzerrung, Verschlingung und Verwandelung zugleich den höheren geistigen Zusammenhang und Gesichtspunkt des willkürlich Verbundenen. Endlich bedient sich der Humor aller Formen der Ironie und Persiflage; er bestimmt sie aber nach seiner universellen Natur, indem er nicht bei der ironischen Vernichtung einzelner Widersprüche stehen bleibt, sondern seine Ironie gegen die Verkehrtheit alles Endlichen richtet und mit der Persiflage stets die humoristische Versöhnung verbindet. Beispiele des Humoristischen liefern die Lustspiele Shakespeare's und besonders die humoristischen Romane Jean Paul's und die der Engländer Goldsmith und Sterne.

Uebrigens versteht es sich nach dem Vorhergehenden von selbst, daß jeder komische Widerspruch sowohl burlesk, als auch ironisch und humoristisch aufgefaßt und gelöst werden kann. Denn der Widerspruch bildet nur die Grundlage des Komischen, und es hängt vom Subject ab, wie es denselben auffassen und aufheben will. Das Groteske allein findet seiner Natur nach eine beschränktere Anwendung.

Der Begriff der Bewegung, des Dunklen, Unerwarteten und Plötzlichen, welchen wir bereits als Merkmal dem Erhabenen zuschrieben, findet auch seine Anwendung auf das Komische, indem dieses immer mit dem Scheine eines Wichtigen, Wesentlichen, Ernsten, Erhabenen anhebt und dieses dann unerwartet und plötzlich als das Gegentheil zum Vorschein kommen läßt. Daher entsteht denn auch die Erheiterung und das Lachen, jene das Lustgefühl über die plötzliche Befreiung von der mit der Schranke scheinbar eindringenden Störung des Subjectes und der dadurch erzeugten Anspannung und gedrückten Stimmung; — dieses der physische Ausdruck des Lustgefühls und der plötzlichen Abspannung. In letzterer Beziehung wird das Komische wohl auch das Lächerliche genannt, obgleich eben so einseitig, als man ihm das Merkmal des Launigen, der Laune beilegt. Die Laune bezeichnet nur das komische Talent und die komische Stimmung. Man kann demnach eine burleske, groteske, ironische und humoreske oder humoristische Laune unterscheiden. Wie aber diese beschaffen sei, zeigt sich in ihrer Aeußerung und Erscheinung, welche hier allein in Betracht kommt und im Vorhergehenden entwickelt worden ist.

d. Die Form des Geistig-Schönen in seiner äußeren Erscheinung bezieht sich zunächst auf die Rede. Das Naive in der Form der Rede ist die Unmittelbarkeit, Natürlichkeit, Unabsichtlichkeit und unverhüllte Wahrheit des Ausdrucks. Er ist nicht durch die Reflexion vermittelt. Unmittelbar springt er mit dem Gedanken selbst hervor, und ist also sprechend, treffend, das sinnlich vollkommene Zeichen des Inhalts. Kräftig, scharf und natürlich bezeichnet er die Sache einfach und mit dem rechten Worte. Im Allgemeinen läßt sich der Styl Shakespeare's als Muster einer lebensvollen, frischen und kräftigen naiven Darstellungsweise anführen, und der geistreichen, edlen Schreibart Göthe's entgegenstellen. Als besondere Beispiele gelten wieder die Reden der bereits im

Früheren angeführten Charaktere eines Landpredigers von Wakefield, Gretchens u. s. w. und vorzüglich auch die solcher Naturen, welche in Bezug auf das Verhältniß zwischen Natur und Geist naiv sind, wie Kinder, Sancho Pansa u. A. Sie geben mannichfache Belege für diese Seite der Naivität, namentlich in so fern sie sich nicht nach den Regeln der conventionellen Redeweise der gebildeten Gesellschaft richten, sondern Alles ohne Weiteres beim rechten Namen benennen und sich ohne alle künstlichen Umschweife ausdrücken. Jedoch ist der naive Ausdruck roh, wenn er zugleich unbeholfen, schwerfällig, unbestimmt ist und das natürliche Gefühl des Anstandes verletzt, wie z. B. jede Aeußerung im Munde eines rohen Naturmenschen, welcher Das, was auch das sittliche Anstandsgefühl des naiven Menschen verbirgt, bemerklich macht.

Edel ist der durch das Selbstbewußtsein und die conventionelle Bildung durchgebildete Ausdruck, welcher ohne gesucht, gekünstelt und affectirt zu sein, mit Leichtigkeit und Bestimmtheit die Begriffe und Gedanken ausspricht. Er trägt also immer das Gepräge der über der natürlichen Unmittelbarkeit stehenden Sitte, der geselligen und geistigen Bildung und Freiheit, mag nun der Inhalt selbst geistiger oder sinnlicher, sittlicher oder unsittlicher, bedeutender oder unbedeutender Natur sein. Man kann ihn geistreich nennen, indem er in jedem Inhalte die Sicherheit und Klarheit des Selbstbewußtseins und der socialen Bildung kund giebt. In dieser und jeder Beziehung sind Göthe's Schriften, z. B. Iphigenie, Tasso u. s. w., Muster einer edlen Sprache. Der edle Ausdruck ist aber, obgleich er sich von der unmittelbaren Natürlichkeit der naiven Redeweise entfernt, darum doch nicht unnatürlich, er umgeht nicht geradezu die natürliche Bestimmtheit und ist nichts weniger als unbestimmt, schwankend oder gezwungen, sondern gerade erst wahrhaft frei, ungezwungen und bestimmt, weil er durch die Freiheit und Bestimmtheit des Selbstbewußtseins beherrscht wird. In

Folge der conventionellen Bildung und Sitte verhüllt er zwar oft Das, was der Naive geradezu ausspricht, oder bedient sich der Redemittel, die einem gebildeten Geiste zu Gebote stehen; aber er ist darum auch nicht absichtlich gesucht, gekünstelt und geziert in dem Sinne einer falschen Affectation, Künstelei und Ziererei, wie die ist, in welche z. B. Göthe in dem zweiten Theile seines Faust und überhaupt in seinen letzten Schriften verfällt. Der edle Ausdruck darf indessen nicht als die geschmückte, bildliche Redeweise dem naiven als der ungeschmückten, unbildlichen entgegengesetzt werden. Bildlich können beide sein, und gerade die naive Persönlichkeit wird häufig ihre Gedanken und Gefühle in bildlicher Weise, oder, wie man dies auch nennt, figürlich, tragisch ausdrücken, weil der sinnliche, figürliche, anschauliche Ausdruck sehr wohl der natürlichen Unmittelbarkeit und lebendigen Phantasie entspricht, welche mit dem Wesen der Naivität verbunden sind. Eben so bedient sich auch der edle Geist, wenn er seine Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken veranschaulichen will, der figürlichen Redeweise. Wenn also die naive Rede als ungeschmückte der edlen entgegengesetzt wird, so darf dies nur darauf bezogen werden, daß eben jene unverhüllt und geradezu den Gedanken in der nächsten und unmittelbarsten Form ausdrückt, während diese den Ausdruck erst dem Urtheile des Geistes unterwirft und durch diesen vermittelt wieder giebt. Der edlen Sprache steht die gemeine entgegen als die ungebildete Redeweise im Munde dessen, von welchem man Bildung voraussetzt, mag nun der Inhalt der Rede sittlich oder unsittlich sein. Niedrig aber ist der Ausdruck des Gebildeten, der gegen die Ausdrucksweise, welche die conventionelle Bildung und der Anstand fordern, absichtlich verstößt.

Weil das Heroische und Sentimentale den Inhalt und normalen Zustand des Naiven und Edlen nicht verändern, so gilt auch von ihnen, was über die naive und edle Redeweise

gesagt wurde. Anders ist es mit dem Erhabenen und Komischen. Weil nämlich in jenem das Moment des Unendlichen, Wesentlichen, Geistigen, in diesem das des Endlichen, Unwesentlichen, Sinnlichen vorwiegen soll, so wird, wie das Naive und Edle selbst, so auch der Ausdruck desselben im Erhabenen und Komischen anders beschaffen sein, als im gewöhnlichen Zustande der geistigen Schönheit. Die erhabene Rede muß den Schein des Dunklen und Unendlichen haben, ohne undeutlich, schwerfällig, schwülstig, regellos und wild zu sein, d. h. sie soll die Erhabenheit des Gedankens nicht durch eine abstract verständige Deutlichkeit und Zergliederung aufheben, wohl aber durch Nachdrücklichkeit oder auch figürliche Formen anschaulich machen. Sobald durch den Verstand ein erhabener Gedanke in seine Bestandtheile zerlegt wird, hört die Erhabenheit desselben auf. Daher verträgt eine erhabene Vorstellung keine Erweiterung durch Nebenbegriffe, welche bloß dazu dienen, den Hauptbegriff in einzelne Theile zu zersplittern. Die Dunkelheit soll zwar nicht in Unverständlichkeit bestehen; vielmehr muß der Ausdruck deutlich und anschaulich sein, aber nur für die Vernunft, nicht für den Verstand. So ist jene Stelle in Homer's Ilias II.:

„Also, und winkt ihr zu mit den dunklen Braun'n der Kronide;
Wallend bewegten sich die ambrosischen Locken dem König
Um das unsterbliche Haupt, und es bebte der große Olympos."

der Form nach durchaus nicht undeutlich. Wir sehen den Olympier gleichsam von Angesicht zu Angesicht, er steht wie das Jupiterbild des Phidias vor unsrer Phantasie, und dabei umgiebt dennoch die concrete, naive, sinnliche, anschauliche Form des Ausdrucks den Gedanken mit einer erhabenen Dunkelheit, indem das bestimmte Bild den ganzen Begriff der Allmacht des Beherrschers der Götter und Menschen nicht erschöpft, sondern nur an einer einzelnen Aeußerung desselben veranschaulicht, so daß das Unendliche des Begriffs das Bild,

die Form überwiegt und uns mehr denken läßt, als der Ausdruck besagt. Setzen wir an die Stelle von „Braunen" — „durch seinen allmächtigen Willen erschütterte er den großen Olymp," so haben wir zwar noch dieselbe Erhabenheit des Inhalts, aber nicht mehr die der Form, welche uns das Erhabene des Inhalts anschaulich vorführen sollte. Daß ein allmächtiger Wille auch den Olymp erschüttert, überrascht uns nicht mehr, der verständige Ausdruck bezeichnet hinreichend den Begriff; Inhalt und Ausdruck entsprechen sich in verständiger Weise, und die Erhabenheit der Form ist verschwunden, damit aber auch die des Inhalts nicht entsprechend ausgedrückt, welche sich gerade in der Form ankündigen sollte. Sage ich ferner z. B.: „der Christ erzittert nicht, und wenn das Weltall über ihm zusammenstürzt," so schildern diese Worte vollkommen die Erhabenheit einer christlichen Gesinnung. Umschreibe ich dagegen das Subject mit den Worten: „der Christ, welcher gläubig seinem Gott vertraut und Nichts fürchtet, als ihn, erzittert nicht ꝛc.", so fällt durch diese verstandesmäßige Zergliederung des Subjects die Erhabenheit der Form weg; das Unerwartete und die Dunkelheit ist aufgehoben; es versteht sich nun von selbst, daß er nicht erzittert, weil wir Dies von seinem Gottvertrauen erwarten. Dagegen liegt in dem einen Worte „Christ" schon Alles, die ganze Erhabenheit des Subjects, die Unendlichkeit des Geistes, welcher über alles Endliche triumphirt, — und dennoch wieder nicht Alles, da wir den Begriff „Christ" in unserm Denken und Vorstellen noch weiter ausführen und dabei erst verweilen können, ehe er in seinem ganzen Umfange dem Verstande deutlich wird. Wenn sonach eine prägnante, noch mehr andeutende, als ausdrückende Kürze, die Nachdrücklichkeit, womit sich erhabene Seelen immer aussprechen, und das Concrete, Sinnliche, Anschauliche des Ausdrucks im Gegensatze gegen prolixe, unnöthige Umschreibungen und nüchterne Verstandesmäßigkeit der Rede als wesentliches Merk-

mal einer erhabenen Sprache bezeichnet worden sind, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß sich die erhabene Redeform auch ausführlicher in Bildern, Umschreibungen, Wiederholungen desselben Begriffes in verschiedener Form u. dergl. bewegen dürfe. Oft ist dieses sogar sehr zweckmäßig, um in der Rede den Schein der Unendlichkeit des erhabenen Inhalts auszudrücken. Nur darf in der Ausführung der erhabene Gedanke oder Begriff nicht von dem Verstande durch eine allgemeine, abstracte, begriffliche Ausdrucksweise erschöpft werden; vielmehr muß auch in diesem Falle die Rede sich in bestimmten, concreten, anschaulichen, figürlichen Formen ergehen, welche nur einzelne Merkmale des erhabenen Gegenstandes schildern. So werden, um die Unendlichkeit des Erhabenen auszudrücken, oft die Bindewörter gehäuft, wie wenn Klopstock in seiner Messiade von Lucifer sagt:

„und ist noch, und denkt noch, und fluchet;“

oder verschiedene Bilder entfalten einzelne Merkmale und Aeußerungen des erhabenen Begriffs, wie z. B. die göttliche Unendlichkeit in den Worten: „ich strecke mein Haupt in die Wolken, meinen Arm in die Ewigkeit aus,“ angedeutet wird, und die Idee der unendlichen Gnade und Gerechtigkeit in den Versen: „Herr, deine Gnade reicht über die Himmel und deine Wahrheit über die Wolken, deine Gerechtigkeit wie die Berge Gottes und dein Recht eine unergründliche Tiefe.“ Besonders ist die muhammedanische und die hebräische Poesie z. B. in den Psalmen reich an erhabenen Schilderungen und fruchtbar in verschwenderischer Ausmalung und mannichfaltiger Aussprache eines erhabenen Begriffes. Durch die angeführten Beispiele sind die früheren Merkmale des erhabenen Ausdrucks nicht aufgehoben, sondern mit dem Scheine der Unendlichkeit verbunden. Diese wird ausgedrückt, aber nicht so vollständig, daß sie dem Verstande ganz deutlich wird, und, in der Nähe betrachtet, nur noch als Endliches erscheint; alle Häufung und Umschrei-

bung, alle Bilder und Gleichnisse deuten das Unendliche nur an, reichen aber nicht hin, es seinem ganzen Umfange nach auszusprechen. Die Dunkelheit bleibt demnach, wie die Nachdrücklichkeit, Prägnanz und Kürze, indem jene allgemeinen, abstracten Ideen der Gerechtigkeit ꝛc. in den speciellen, bestimmten, sinnlichen Redeformen zwar sehr kräftig und anschaulich, aber nicht vollständig ausgedrückt sind.

Der komische Ausdruck ist der umfassendste. Wie im Komischen das Unendliche und Endliche, das Höchste, Idealste, Erhabenste, Größte und Edelste wie das Niedrigste, Kleinste, Sinnlichste und Gemeinste durch einander spielen, so äußert sich auch der komische Inhalt in jeglicher Form; so hat namentlich die Blüthe des Komischen, der Humor gar keine eigenthümliche, besondere Ausdrucksweise. Er bedient sich der naiven, edlen und erhabnen Redeform, wie der gemeinen und niedrigen. In Rücksicht auf die beiden letzteren hebt dann die komische Absicht den widrigen Eindruck auf, welchen sie da erregen, wo sie im Ernste auftreten und sich geltend machen.

Bei der Schönheit der Bewegung oder der durch den Geist bedingten Körperschönheit unterscheidet man zunächst veränderliche, wechselnde Bewegungen des Gesichtes und des ganzen Körpers, und bleibend gewordene oder solche, welche durch häufige Wiederholung zur Gewohnheit und andern Natur geworden sind. Jene nennt man Mienen und Geberden, diese Züge, Haltung u. dergl. Die Bewegungen selbst werden eingetheilt in unwillkürliche und willkürliche; jene bestimmt das Naturgesetz oder die Naturnothwendigkeit, der Naturtrieb, diese der Geist; jene sind die Aeußerungen und der begleitende Ausdruck eines sinnlichen Affectes, diese der Ausdruck eines moralischen Gefühles und des Willens. Wenn wir an Laokoon in Folge des qualvollsten sinnlichen Affectes die Muskeln des kräftigen Körpers durch den Schmerz gespannt und aufgeschwellt, die Brust durch den beklemmten Athem

gehoben, den Unterleib durch das tiefe Athmen und den bangen Seufzer eingezogen sehen, welchen der klagende Mund ausstößt, so sind dies lauter unwillkürliche Bewegungen, welche die Gewalt des sinnlichen Affectes hervorbringt. Mit diesen verbinden sich nun aber auch willkürliche auf dem Antlitze, Züge des Unmuthes, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe; in den Falten der Stirne die Kraft der mit dem körperlichen Schmerze ringenden Seele. Die willkürlichen Bewegungen nennen wir unabsichtliche, in so weit sie durch die moralische Empfindung und Stimmung, so wie durch den Grad der geselligen Bildung bestimmt sind, im Gegensatze gegen die absichtlichen, welche von der aus dem Willen hervorgehenden Absicht oder dem Zwecke geleitet werden. Will Jemand einen Andern höflich oder ehrerbietig begrüßen, so wird er sich verneigen, was eine absichtliche Bewegung wäre. Ob er dies nun unbeholfen oder gewandt, befangen oder unbefangen thut, das wird weniger von seiner Absicht, als von der augenblicklichen Stimmung, worin er sich gerade befindet, und der Bildungsstufe abhängen, welcher er angehört. Eben so bewegt sich beim Tanze Einer absichtlich in demselben Tacte und der vorgeschriebenen Weise, wie der Andere; aber unabsichtlich giebt jeder dabei seine Stimmung kund und den Grad, in welchem er seine Bewegungen zu beherrschen vermag. Der Eine tanzt anmuthig oder graziös und entfaltet beim Tanze die entsprechende Stimmung, die Freiheit und den Wechsel des geistigen Spiels; der Andre tanzt unbeholfen, steif, läßt seine zufällige Stimmung durchscheinen und äußert überhaupt allerhand Eigenheiten, Sonderbarkeiten und Angewohnheiten.

Im Allgemeinen kann man alle Mienen, Geberden und Züge sprechend nennen, weil sie immer einen Gemüthszustand begleiten und ausdrücken und, selbst wenn man sie als verschlossen, todt, stumm, nichtssagend bezeichnet, auf die Beschaffenheit des Innern hinweisen. Insbesondere nennt man dann

die schöne äußere oder sinnliche Form des Naiven Anmuth, des Edlen Grazie. Die Anmuth besteht in der unbewußten, natürlichen, gleichsam angebornen Leichtigkeit und Freiheit, womit die natürliche Geistesschönheit zur Erscheinung kommt, so wie in der schönen Beherrschung der unabsichtlichen Bewegungen. Weder die unwillkürlichen, noch die absichtlichen Bewegungen sind als solche schön, weil jene gar nicht durch den Geist, sondern nur durch die Naturnothwendigkeit, diese zwar durch ein geistiges Moment, nämlich den Zweck bestimmt und als solche zwar sprechend sind, aber nur die unmittelbare, materielle Seite der willkürlichen Bewegung bilden. Sie sind die unmittelbare Wirkung des Entschlusses und der Absicht, daher für die innere Schönheit des Geistes nicht bezeichnend, wie überhaupt das bloß Zweckmäßige erst durch die Form schön wird. Die geistige Schönheit äußert sich deßhalb vornehmlich in der formellen Seite der willkürlichen Bewegungen oder der unabsichtlichen, welche den absichtlichen erst die schöne Form verleihen, indem sie die Art und Weise bezeichnen, wie, im Unterschiede von der ungebildeten, gemeinen Natur, die schöne Persönlichkeit absichtliche Bewegungen, als z. B. die, einen Gegenstand zu überreichen, sich zu verbeugen u. dergl. ausführt. Hieraus geht hervor, daß die unwillkürlichen Bewegungen vom Geiste beherrscht sein und die absichtlichen die Schönheit der Seele zur Erscheinung bringen müssen. In der Anmuth geschieht dies unbewußt. Die äußere Erscheinung der naiven Persönlichkeit ist darum anmuthig. Ihre Mienen und Züge sind der Spiegel der unbewußten Geistesschönheit. Der Geist erscheint noch eingehüllt in die Natur und blickt gleichsam nur verstohlen aus ihr hervor, woher das Kindliche, Schelmische, Schalkhafte des naiven Aeußern. In gleicher Weise tragen ihre Geberden das Gepräge der natürlichen Freiheit und Leichtigkeit, womit der Geist sich durch den Körper hin bewegt, und dieser jenem folgt. Zugleich wird sich aber darin auch das

natürliche Anstandsgefühl und der angeborne Seelenadel, welcher die naive Geistesschönheit auszeichnet, offenbaren. So finden sich auf dem Lande die besten Tänzer und Tänzerinnen, und in den Nationaltänzen der verschiedenen Kulturvölker, welche aus dem natürlichen, unbewußten Spiele des geistigen Lebens hervorgehen und die Stimmungen und Gefühle des Innern ausdrücken, entfaltet sich die größte Schönheit und Anmuth. Indessen ist zur Anmuth nicht bloß die Naivität des natürlichen Wesens, sondern auch die sittliche Schönheit des Innern erforderlich. So können wohl die Geberden der Kinder und solcher Naturen, wie Sancho Pansa, naiv sein, ohne dabei Anmuth zu zeigen, während z. B. über die äußere Erscheinung einer sittlich-schönen, naiven Weiblichkeit der ganze Zauber der holdseligsten Anmuth ausgegossen ist.

Die Grazie, welche zur vollendeten Erscheinung der selbstbewußten Geistesschönheit gehört, unterscheidet sich nur dadurch von der Anmuth, daß jene Beherrschung der unabsichtlichen Bewegungen, jene Freiheit und Leichtigkeit durch das Selbstbewußtsein und die conventionellen Regeln der geselligen Bildung vermittelt und gleichsam zur andern Natur geworden ist. Sie darf daher auch nicht als angelernt und erkünstelt oder affectirt vortreten. Sonst würde sie zur sog. Tanzmeistergrazie und Ziererei. Eben so muß sie sich leicht und ungezwungen entwickeln. So lange die Trägheit des Körpers dem freien Spiele der Bewegung noch Widerstand leistet, ist jene geistige Durchbildung der natürlichen Erscheinung noch nicht vollkommen und die Grazie steif und gezwungen. Weil im Gebiete des Edlen nur die Freiheit und Kraft des Selbstbewußtseins und Willens die sinnliche Erscheinung bewegt und leitet, so kann der unsittliche und der sittliche Geist Grazie entfalten, sobald nur die Stärke der Vernunft und des Willens die Natur dem Geiste und den Gesetzen des Anstandes unterwirft. Der Böse kann wie der Gute geistreiche und edle Züge

haben, in welchen sich der innere Gehalt des Gedankens, der Reichthum des Geistes und die Kraft des Willens äußern; am edelsten sind freilich die Züge, in welchen sich dabei noch der Adel einer schönen Gesinnung kund giebt. Der durchtriebenste Bösewicht kann das feinste und edelste Benehmen zeigen, gleich der geschmeidigen Schlange, die sich in schönen Formen windet und unter der glänzendsten Oberfläche das Gift verbirgt. In dieser Weise haben wir uns z. B. Mephistopheles in Göthe's Faust, Lord Lilburne in Bulwer's Nacht und Morgen vorzustellen.

Im Gegensatze zur Anmuth und Grazie steht das Gemeine, Rohe und Niedrige. Gemein sind Mienen, Züge und Geberden, wenn nicht das Schönheitsgefühl der Erscheinung das Gepräge der geistigen Freiheit und Leichtigkeit giebt, sondern die gemeine Natur die Bewegungen beherrscht. Rohe Mienen, Züge und Geberden tragen nur den Schein der geistlosen Natur und werden niedrig, im Falle sie zugleich den Ausdruck des Unanständigen und Unsittlichen haben. Das Naive ist in seinem Benehmen roh, wenn es unbewußt; das Edle niedrig, wenn es mit Bewußtsein die Regeln des Anstandes verletzt und nur dem unmittelbaren thierischen Triebe folgt. Die Anmuth und Grazie ist besonders dem weiblichen Geschlechte eigen. Denn dieses besitzt eine größere Biegsamkeit als die festere Constitution des Mannes. Es ist mehr im Stand, alle Eindrücke aufzunehmen und wieder verschwinden zu lassen als der männliche Charakter, dessen Wille, Empfindungen, Affecte und Leidenschaften heftiger und einseitiger sind.

Die Schönheit der äußern Erscheinung des Erhabenen heißt Würde. Sie zeigt sich in der Herrschaft über die unwillkürlichen Bewegungen und die Gewalt der Affecte. Die unwillkürlichen Bewegungen treten im gewöhnlichen, ungestörten Lebenszustande nicht so hervor, daß sie eine

besondere Ueberwindung nöthig machten. Ihre Beherrschung ist daher in Bezug auf das Naive und Edle als der Geistesschönheit im normalen Zustand in der Anmuth und Grazie unmittelbar enthalten. Anders ist es bei der Geistesschönheit in der Bewegung des Conflicts, also zunächst im Erhabenen, wo die Natur durch die Gewalt sinnlicher Affecte und Leidenschaften gereizt wird, sich in unwillkürlichen Bewegungen zu äußern. Hier ist die Hauptforderung für den schönen Ausdruck des Geistes, daß die Erhabenheit des vernünftigen Willens sich in der Selbstbeherrschung offenbare, welche der freie Geist dem Naturtrieb und allem Endlichen gegenüber an den Tag legt. So läßt die ruhige Erhabenheit, wie die bewegte, Würde zu. Wo die Würde an das ästhetisch Furchtbare grenzt, wird sie zur Hoheit, und als der Ausdruck einer unendlichen Erhabenheit über alles Endliche zur Majestät. Feierlich sind Mienen und Geberden, wenn sie die Erhabenheit des Gegenstandes anzeigen oder ausdrücken, welchen das Subject durch eine erhabene Darstellung ehrt. Die Feierlichkeit besteht also besonders in der langsamen, gleichmäßigen Bewegung und der ernsten, würdigen Haltung, welche erhabene Gefühle, Reden und Handlungen begleiten. Ein Beispiel der Würde des Benehmens giebt Gräfin Terzky in Schiller's Wallenstein, Act V., Scene 12. Hoheit umgiebt die Erscheinung des Belvederischen Apoll, des jugendlichen Gottes, welcher als gebietender Herrscher mit Würde einherschreitet. In majestätischer Würde thront der Olympische Zeus mit den ambrosischen Locken, der mit dem Winke seiner Braunen den Olymp erschüttert. Feierlich ist z. B. in Schiller's Maria Stuart der 6. und 7. Auftritt im fünften Aufzuge, wo Maria sich zum letzten Gang vorbereitet und im Begriff ist, mit dem Tod ihre Schuld zu sühnen.

Eine falsche und affectirte Würde und eine Feierlichkeit am unrechten Orte, welche nur aus dem unnützen Streben entsteht, sich wichtig zu machen, heißt Gravität und entspricht der zweckwidrigen, gesuchten Erhabenheit des sprachlichen Ausdruckes, welchen man Salbung nennt. Die Gravität ist eine komische Würde. Weil nämlich die Würde der Ausdruck eines möglichen oder wirklichen geistigen Widerstandes gegen die Gewalt der Affecte ist, so erscheint sie da, wo man an eine solche Gewalt nicht denken kann, komisch, und man lacht über den, welcher bei den gleichgültigsten Zweckbestrebungen einen bedeutenden Kraftaufwand, eine erhabene Würde und Feierlichkeit zur Schau trägt und sich über die geringfügigsten Dinge mit Salbung ausspricht. Da sich die Freiheit des Willens und Gemüthes vornehmlich im Leiden und in solchen Zuständen offenbart, welche jene Freiheit hemmen und den Widerstand des Willens nöthig machen, so hat auch die Würde mit ihren Abstufungen mehr Spielraum im Leiden, als im freien, ungehemmten Handeln, in welchem sich mehr die Anmuth und Grazie entfalten können. Die Würde entspricht demnach mehr leidenden, die Anmuth und Grazie mehr thätigen Zuständen, und Schiller (Band **XI**. S. 383) sagt daher sehr treffend in dieser Beziehung: „man fordert Anmuth von Dem, der verpflichtet, und Würde von Dem, der verpflichtet wird. Der Erste soll, um sich eines kränkenden Vortheils über den Andern zu begeben, die Handlung seines unintereſſirten Entschlusses durch den Antheil, den er die Neigung daran nehmen läßt, zu einer affectionirten Handlung heruntersetzen und sich dadurch den Schein des gewinnenden Theils geben. Der Andere soll, um durch die Abhängigkeit, in die er tritt, die Menschheit (deren heiliges Palladium Freiheit ist) nicht in seiner Person zu entehren, das bloße Zufahren

des Triebes zu einer Handlung seines Willens erheben und auf diese Art, indem er eine Gunst empfängt, eine erzeigen. Man muß einen Fehler mit Anmuth rügen und mit Würde bekennen. Kehrt man es um, so wird es das Ansehen haben, als ob der eine Theil seinen Vortheil zu sehr, der andere seinen Nachtheil zu wenig empfände. Will der Starke geliebt sein, so mag er seine Ueberlegenheit durch Grazie mildern. Will der Schwache geachtet sein, so mag er seiner Unmacht durch Würde aufhelfen."

In so fern die Würde vorzugsweise in der Beherrschung der unwillkürlichen, Anmuth und Grazie in der Freiheit und Leichtigkeit der unabsichtlichen Bewegungen bestehen, beide also eine verschiedene Beziehung haben, so vereinigen sie sich oft im Menschen; und aus ihrer Verbindung läßt sich dann erst recht ersehen, ob jede der wahre Ausdruck des Innern ist. Die Anmuth bewahrt dann die Würde vor der Gefahr, als Kälte, Unempfindlichkeit und Härte des Gemüthes aufgefaßt zu werden; die Würde dagegen benimmt der Anmuth allen Anschein von Weichlichkeit. So verbindet Niobe bei ihrem namenlosen Jammer, bei der schmerzlichsten Aufregung des Gemüthes in Mienen und Bewegungen mit der Würde, welche den höchsten Seelenadel, die erhabenste Fassung im Leiden offenbart, die Sitte und Anmuth der edelsten Weiblichkeit. Auch in den meisten griechischen Götterbildern, selbst den Darstellungen weiblicher Gottheiten, einer Venus, Diana u. A. findet sich Anmuth und Grazie mit Würde und Hoheit vereint.

Die komischen Mienen und Bewegungen können sowohl anmuthig und graziös sein, was besonders dem Ironischen entspricht, als gemein und niedrig, wie im Burlesken, oder wild und verzerrt, wie im Grotesk-Komischen. Die komische Auffassung verwischt hier den

häßlichen Eindruck gemeiner, überhaupt unschöner Mienen und Geberden. Auch die Würde, als Ausdruck des Erhabenen, kommt im Komischen vor, aber als komische Würde, d. h. als Gravität, falsche Feierlichkeit u. dergl.

In der Anmuth und Grazie erscheinen Geist und Natur in unbewußter oder bewußter Harmonie, in beiden tritt die geistige Schönheit zugleich als schöne Sinnlichkeit auf; deßhalb wirken sie auch sinnlich; allein nicht in der Bedeutung einer gemeinen, physischen Begierde. Unser Gemüth, als die unmittelbare Einheit von Natur und Geist, wird zu ihnen hingezogen; sie erwecken Wohlwollen, Zuneigung und Liebe; daher kann auch die anmuthige Persönlichkeit insbesondere liebenswürdig genannt werden. Ihr Eindruck und ihre Einwirkung auf das Gemüth ist nun entweder mehr beruhigend und die Bewegung des Gemüthes mäßigend, oder sie wirken belebend, anregend oder gar hinreißend auf dasselbe. In letzterem Fall erhalten sie das Prädicat des Reizenden und des Bezaubernden, welches den höchsten Grad von Liebreiz bezeichnet. Auch der ästhetische Eindruck der Würde in ihren verschiedenen Abstufungen ist ein verschiedener. Weil sich in ihr nicht so, wie in der Anmuth und Grazie, die mit dem Geist in Harmonie stehende Natur, sondern der Geist in seiner Herrschaft über die Natur äußert, und jener in der Erscheinung überwiegend über diese hervortritt, so ist auch ihr Eindruck mehr geistiger und moralischer Art. Sie imponirt, erregt Achtung, Staunen, Bewunderung, Ehrfurcht, ja selbst ästhetische Furcht und Schrecken.

B. Das Naturschöne.

a. Der Begriff des Naturschönen im Allgemeinen hängt von der Betrachtungsweise des Men-

schen ab. Die Natur ist nur Das, was der menschliche Geist aus ihr macht oder wofür er sie auffaßt. Denn da sie ihrer nicht bewußt, sondern nur ein Gegenstand oder reines Object ist, so wäre sie nicht einmal wirklich Object, wenn sie nicht für ein Subject, d. h. für den Menschen da wäre, welcher sie anschaut und begreift. Daher sind alle ästhetischen Prädicate, welche ihren Gestalten und Erscheinungen gegeben werden, nicht objectiver Art, oder ihr als solcher eigenthümlich, sondern subjectiv, oder vom menschlichen Geiste erzeugt und nach seinem Ermessen auf sie übertragen.

An sich giebt es in der Natur nicht etwa schöne Gestalten neben häßlichen; vielmehr jede Naturgestalt, mag sie nun schön oder häßlich genannt werden, ist mit allen den einzelnen Merkmalen und Zuständen, welche ihre eigenthümliche, von allen andern Naturgestalten unterschiedene Individualität ausmachen, schön, wenn man sie als ein nothwendiges Glied in der Harmonie des Weltganzen betrachtet, in welcher sie ganz an ihrer rechten Stelle und vollkommen Das ist, was sie den Absichten Gottes nach sein soll. Häßlich ist sie nur, in so fern sie für die endliche Anschauung außer ihrem nothwendigen Zusammenhang als ein aus dem Ganzen losgerissenes Glied und im Nacheinander ihrer Zustände erscheint. Könnte der Mensch einen Blick in das Ewige thun, so würde er sich überzeugen, daß alle Naturgestalten schön sind. Was der Verstand an denselben als unwesentlich und zufällig betrachtet, würde er für eben so nothwendig erkennen, als Das, was man gewöhnlich als das Wesentliche hervorhebt. Alle die einzelnen Eigenschaften einer bestimmten Naturgestalt, welche sich so weit specialisiren lassen, daß sie nur noch als untheilbare, nur ihr und keiner andern angehörige Qualitäten erscheinen, und alle die verschiedenen Zu-

stände, in welchen sie im Wechsel der Zeit erscheint, würde er zu einer schönen, harmonisch abgerundeten Figur vereinigt sehen und diese, als ihrer Stelle im Universum durchaus entsprechend, schön finden. Bei unserer mangelhaften zeitlichen Betrachtung dagegen dürfen wir selbst eine solche Naturgestalt nicht wahrhaft schön nennen, welche der Verstand als solche bezeichnet, weil er einige allgemeine Merkmale, den sogenannten Gattungsbegriff, in derselben verwirklicht findet; denn immer werden sich mit den wesentlichen und schönen Eigenschaften minder schöne und zufällige verbinden, welche die Schönheit stören; in der Reihe von Zuständen, in welchen diese Gestalt erscheint, werden manche enthalten sein, welche häßlich zu nennen sind, obgleich sie doch auch einen Theil des schönen Gegenstandes bilden. So z. B. hört ein schönes Pferd in einer häßlichen Stellung auf, schön zu sein, obwohl auch diese zu dem Kreis von Lebenszuständen desselben gehört.

Eben so wenig kommen der Natur an sich Prädicate des geistigen Lebens, wie naiv, edel, erhaben u. dergl. zu, weil sie kein Bewußtsein hat und auch der Eindruck, welchen sie auf uns macht, nicht von der Natur an und für sich abhängt, sondern von der geistigen Anschauung und Stimmung des Menschen, und der Art und Weise, wie er hienach die Natur auf Geist und Gemüth einwirken läßt. Dem Heitern erscheinen oft dieselben Gestalten und Erscheinungen heiter, welche dem Betrübten trübe vorkommen; der Eine nennt erhaben, was einem Andern fast das Gegentheil ist u. s. w. Die ästhetischen Begriffe, welche die verschiedenen Seiten des Naturschönen bezeichnen, sind daher nicht als objective, der Natur an sich zukommende, sondern als subjective, vom menschlichen Geiste willkürlich erzeugte Kategorien zu betrachten, unter welchen er die einzelnen Gestalten und Erscheinungen der

Natur ordnet. Sie lassen sich in zwei Klassen eintheilen. Zum Theil sind sie von dem Gebiete des Geistig-Schönen auf die Natur übertragen, wie die Begriffe edel, erhaben u. dergl., oder von der Stimmung und Ansicht des Anschauenden und dem dadurch bedingten Eindruck abhängig, wie die Prädicate malerisch, lebendig, lieblich u. dergl., theils bildet sie der Verstand. Er hält in dem Chaos der wechselnden Erscheinungen das Bleibende fest. Er sondert, ordnet und gliedert die bunte Mannichfaltigkeit und bildet aus den bleibenden Merkmalen, welche einer Reihe von Naturgestalten gemeinschaftlich sind, allgemeine Begriffe oder Kategorien, sogenannte Gattungsbegriffe.

Hienach läßt sich zunächst der allgemeine Begriff des Naturschönen bestimmen. Der Verstand nennt eine Naturgestalt schön, in welcher sich der Gattungsbegriff verwirklicht findet, welchen er aus den zufälligen individuellen Merkmalen der im Entstehen und Vergehen, im Wandel und Wechsel befindlichen Gestalten bildete und als das Bleibende im Werden, als das Wesentliche im Unwesentlichen und Zufälligen feststellte; häßlich ist ihm die Gestalt, in welcher jener Gattungsbegriff unvollkommen und mangelhaft realisirt ist, in welcher die zufälligen, individuellen, d. h. die nicht der Gattung, sondern nur ihr eigenthümlichen Merkmale die wesentlichen, allgemeinen, welche in ihrem Begriff enthalten sind, überwiegen. Demzufolge ist auch innerhalb einer niedern Art und Gattung eine Gestaltung nicht nur schön, wenn die charakteristischen Gattungsmerkmale in ihr vollkommen durchgebildet sind, sondern auch schöner, als unvollkommene und mangelhafte Exemplare einer höhern Gattung. Ein stattlicher, völlig ausgebildeter Baum ist schöner, als ein verkrüppeltes Thier. Ferner ist wieder eine Art und Gattung von Naturkörpern, in welcher das organische oder unorganische

Leben vollkommen hervortritt, schöner, als eine solche, wo dies weniger der Fall ist. Im Allgemeinen aber wird die Schönheit der Gattungen um so größer, je mehr sie sich der menschlichen Bildung nähern, d. h. je mehr ihre Form den Schein geistigen Wesens an sich trägt. Denn das höchste Ziel des Naturlebens ist die Menschengestalt selbst, sie allein kündigt sich im Ganzen und in ihren einzelnen Theilen, in Haltung, Gang, in den Verhältnissen des Körpers, in der Form des Kopfes, in Augen, Stirne, Mund u. s. w. als Organ des selbstbewußten Geistes an und ist somit ganz vom geistigen Leben durchdrungen. Daher haben schon die Griechen hauptsächlich danach gestrebt, in ihren Statuen ganz das Geistige herauszubilden und zur sinnlichen Anschauung zu bringen. In diesem Sinne sagt z. B. Anakreon dem Maler, der ihm das Bild seines Freundes Bathyll ausführen sollte:

„Trotzend sei sein schwarzes Auge,
Doch durch Freundlichkeit gemildert,
Jenes nimm vom Mars und dieses
Von der holden Aphrodite,
Daß, wenn jenes Furcht erwecket,
Dieses Hoffnung übrig lasse.
Gieb der Rosenwange weichen
Flaum gleich einem Quittenapfel
Und, so viel dir immer möglich,
Röthe, die von Scham entstehet;
Von den Lippen weiß ich selbst nicht,
Wie du sie mir malen könntest —
Aeußerst zart; auch schweigend rede
Hier dein Wachs, wie Pytho selber; u. s. w.

Deßhalb ist unter allen Menschenracen die kaukasische am schönsten, weil sie das vollkommenste Organ des Geistes ist; und wieder innerhalb ihrer Grenzen steht die Gestalt am höchsten, in welcher sich die geistige und sitt=

liche Schönheit mit vollendeter Körperschönheit verbindet, ein Ideal, welches die Kunst in den antiken Göttergestalten und in noch höherer Vollendung in der Darstellung Christi und der Jungfrau Maria verwirklicht hat.

Eine Naturgestalt, in welcher sich der Gattungsbegriff nur mangelhaft und unvollkommen darstellt, ist im Allgemeinen häßlich. Erscheint sie aber durch Ueberladung oder Mangel, Mißbildung, Unregelmäßigkeit und Verschrobenheit einzelner Theile ganz verzerrt, verzwickt, verdreht, kurz völlig abnorm, so wird sie insbesondere barokk genannt, nach dem italienischen Worte barocco, welches das Schiefrunde, Verschrobene, überhaupt das vom Regelmäßigen Abweichende bedeutet. Bizarr heißen abweichende, durchaus unregelmäßige Formen, ungewöhnliche, auffallende, überladene oder verdrehte und verzerrte Bildungen und Bewegungen, in so fern sie als das Resultat einer zufälligen Laune und Willkür von Seiten der Naturgestalt selbst oder der allgemeinen Naturkraft betrachtet werden, welche ein so seltsames Spiel hervorbrachte. In dem Sinne können wir eine verzerrte Gesichtsbildung, das Karrikirte des Körpers, Höcker, Stottern, Hinken u. dergl. als bizarr bezeichnen, wenn wir uns vorstellen, nicht die Natur habe diese sonderbare, abnorme Bildung gegeben, sondern die Willkür des Menschen habe sie so gewählt. Auch die Bildung und die Bewegungen mancher Thiere, z. B. der Affen, lassen sich bizarr nennen, wenn man sie mit dem Menschen vergleicht und ihnen menschlichen Verstand unterschiebt, oder wenn man das Bizarre ihrer Erscheinung einer zufälligen Laune der Naturkraft zuschreibt, die zur Abwechselung auch solche Wunderlichkeiten hervorrief. Dem Barokken und Bizarren ist das Groteske verwandt. Man giebt dieses Prädicat solchen Naturbildungen, in welchen ganz heterogene oder verschiedenartige

Elemente so mit einander verbunden sind, daß sie weniger das Ansehen von Erzeugnissen der Natur, als von Producten der Laune und Willkür der Phantasie haben. Alle Zwittergattungen, in denen verschiedene Naturreiche oder Gattungen, Thier- und Pflanzenreich, die Gattung der Säugethiere und Vögel u. s. w. in einander fließen, sind grotesk, z. B. das Schnabelthier, die Fledermaus, der Vampyr, der fliegende Fisch u. a. m. Auch unorganische Bildungen, z. B. Gebirgsformen, die wie Ruinen aussehen und worin Kunst und Natur zusammengeflossen scheinen, erhalten diese Bezeichnung. Endlich werden solche Bewegungen des Körpers grotesk genannt, in welchen wie beim Grotesktänzer das normale, harmonische Verhältniß der Glieder auf unnatürliche und willkürliche Art aufgelöst erscheint.

b. Eine andere Reihe von Begriffen bezieht sich auf die Einheit und Mannichfaltigkeit in der Natur. Dahin gehören vornehmlich die Prädicate, welche die regelmäßige und harmonische Form, Stellung, Verbindung und Ordnung der Naturgestalten bezeichnen. Die nächste Form ist die der Regelmäßigkeit im engern Sinne, d. h. die Gleichheit, Einförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Gestalt, welche die äußere Einheit des Naturkörpers bildet. Ein Krystall in Würfelform ist regelmäßig, weil er auf allen Seiten gleich große Linien, Flächen und Winkel hat. Bei dem Tone besteht die Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit in der Reinheit desselben, bei dem Licht und der Farbe in der Durchsichtigkeit der Körper und Reinheit der Farbe. Da jedoch die Natur im Ganzen und Einzelnen eine harmonische Verbindung verschiedener Formen ist, so kommt zu der einförmigen Gleichheit auch die Ungleichheit, so daß an sich ungleiche Formen in ein Verhältniß der Regelmäßigkeit zu einander treten.

Die gleichmäßige Verbindung gegen einander ungleicher Gestaltungen nennt man nun bei neben einander liegenden Formen Symmetrie, in Bezug auf das Nacheinander und die Bewegung Eurhythmie, Rhythmus oder auch wohl Gesetzmäßigkeit. So zeigt sich Symmetrie in der Zahl, Stellung und Gestalt der Blätter und Blüthen einer Pflanze, so wie einzelner Theile des menschlichen Körpers, der Augen, Ohren, Zähne, Lippen und Arme. Ein bestimmter Rhythmus liegt in der Bewegung eines Pferdes in Schritt, Trab, Galopp ꝛc., indem sich verschiedene Bewegungen zu einer Einheit verbinden, welche sich in gleicher Weise wiederholt. Eben so offenbart sich eine bestimmte Gesetzmäßigkeit in der Bewegung der Himmelskörper, der Töne u. dergl. Auch das Unregelmäßige als solches, welches an sich als disharmonisch häßlich ist und einen unbefriedigenden Eindruck macht, kann befriedigend wirken, wenn es durch das Gegengewicht der subjectiven Auffassung von Seiten des Anschauenden oder auch durch das dem unregelmäßigen Körper inwohnende Seelenleben zurückgedrängt oder aufgehoben wird. Die Wellenlinie ist an sich unregelmäßig, weil sich die eine Seite anders schwingt als die andere. Dennoch befriedigt sie an und für sich das Schönheitsgefühl und macht einen schönen, harmonischen Eindruck, weil sie in leichter Schwingung sich selbst zu tragen scheint. Auch kann eine ganz unregelmäßige und an sich häßliche Gesichtsbildung Wohlgefallen erregen, wenn sie durch das Hervortreten eines schönen geistigen oder sittlichen Ausdrucks veredelt ist.

Das Unregelmäßige ohne die wirkliche oder gedachte Versöhnung und Ausgleichung der in ihm enthaltenen Disharmonie ist als reine Ungleichheit, als unaufgelöster Widerspruch unschön. In Verbindung und Einstimmung

mit dem Regelmäßigen dagegen bildet es die **Harmonie** als die Einheit mannichfaltiger und entgegengesetzter Gestaltungen. Das Mannichfaltige, dessen Einheit nicht völlig ausgedrückt, sondern nur angedeutet ist, indem der Schein des Unbegrenzten, Unendlichen, oder auch des im Hintergrunde Versteckten hinzutritt, wird **romantisch** genannt. Wie das Eigenthümliche der romantischen Kunst darin besteht, daß sie in allen ihren Darstellungen das Unendliche als die eigentliche Einheit und den wahren Abschluß aller endlichen Mannichfaltigkeit, Zersplitterung und Disharmonie bezeichnet und dasselbe, weil es in der endlichen Form nicht ganz ausgedrückt werden kann, nur andeutet, nur ahnen läßt und die Sehnsucht danach rege macht, — so ist das Naturschöne dann romantisch, wenn es seine Mannichfaltigkeit nicht vollkommen in sich abgerundet erscheinen läßt, sondern die Einheit und den Abschluß derselben vielmehr der Phantasie des Beschauers überläßt und sie auffordert, über die Grenzen des vorliegenden Mannichfaltigen hinauszuschweifen, um es in die Harmonie des Unendlichen aufzulösen. Eine Gegend, welche wir als ein Ganzes vollständig und vollkommen deutlich übersehen, ist nicht romantisch, wohl aber eine solche, deren mannichfaltige und wechselnde Formen wir an sich oder etwa in Folge von Nebel, Mondlicht, überhaupt wegen einer unbestimmten gebrochenen Beleuchtung nicht **ganz** überschauen, sondern nur so, daß wir uns im Hintergrunde noch Manches versteckt denken und unser geistiges Auge zur weiteren Ausführung und Vervollständigung des Bildes die wirklichen Grenzen zu überschreiten genöthigt ist. Daher ist auch eine romantische Gegend von allen Seiten neu und wechselnd; von jedem Punkt aus bringt die Phantasie eine neue Einheit in das Mannichfaltige und läßt das Ganze in anderer Form

erscheinen. Auch die eilenden Wolken und die vielgestaltigen Wogen des Oceans sind romantisch. Sie ziehen endlos in weite Fernen und das Auge folgt ihrem geheimnißvollen Zug und trägt die Phantasie in das Reich des Unendlichen hinüber. Das menschliche Antlitz als der Spiegel des innern Lebens erhält besonders durch den Blick den Ausdruck des Romantischen. Denn das Auge ist die Einheit der mannichfaltigen Linien, Züge und Organe des Gesichts. Jedoch kann nicht ein offenes, heiteres Antlitz, welches, wie das der antiken Göttergestalten, vollständig die Idee ausspricht, deren Ausdruck es sein soll, romantisch genannt werden; wohl aber hat die christliche Kunst der *Madonna* den Ausdruck des Romantischen gegeben. Ihr Auge strahlt zwar im Glanz unendlicher Seligkeit und verbreitet über alle Züge den Schein himmlischer Verklärung; aber es spricht nicht ganz die Idee aus, welche ihr Inneres erfüllt, es enthüllt nicht das Jenseitige selbst, sondern offenbart nur die Ahnung des Göttlichen und erweckt die Sehnsucht, uns in die Tiefe dieser nicht enthüllten Unendlichkeit zu versenken. — Wenn sich eine rein harmonische oder eine romantische Naturgestaltung, z. B. eine Landschaft, eine Gruppe von Bäumen, Thieren u. dergl. unter künstlerischen Verhältnissen, d. h. unter solcher Beleuchtung, Beziehung, Umgebung u. s. w. darstellt, daß sie an und für sich schon das Gepräge des Kunstschönen hat und geeignet ist, gerade so, wie sie vorliegt, vom Künstler nachgebildet zu werden, so nennt man sie *pittoresk* oder *malerisch*.

c. Die Stimmung und persönliche Ansicht des Betrachtenden giebt der *Natur* auch den *Schein des Geistig-Schönen*. Die Begriffe *naiv*, *edel*, *komisch*, *erhaben*, *anmuthig*, *reizend* u. a. können der Natur beigelegt werden, wenn sie in ihren Gestalten an diese

Eigenschaften der Geistesschönheit erinnert und wir sie mit dem Menschen vergleichen oder ihr eine bewußte geistige Grundlage oder Ursache unterschieben; daher wir uns auch z. B. mit Thieren wohl im Scherze unterhalten, als verständen sie uns. So finden wir oft das Wesen von Hunden naiv, nennen das Roß und den Löwen edle Thiere und legen ihnen selbst die Prädicate moralischer Eigenschaften, Treue, Stolz, Muth u. dergl. bei. Man nennt häufig die Geberden von Hunden und besonders von Affen komisch, possirlich, drollig, wenn sie wie der Mensch zu denken und zu handeln scheinen und so gewissermaßen als dessen Karrikatur zu betrachten sind. „Wißt ihr nicht," sagt Fischart, „das Stücklein von jenem Philosophen, der sich ob eines Affen Possen gesund lachte? Er sah nämlich, wie Märten den Doctormantel und das Barett vom Nagel nahm und sich so ordentlich wie der beste Dorfscherer geberdete. Und gewiß," fügt er hinzu, „ein Affe im Doctormantel sieht lächerlich aus: ich hab's erfahren."

In diesem Sinne kommt der Natur auch Erhabenheit zu, in so fern sie als der Abglanz der Unendlichkeit Gottes aufgefaßt wird oder dieser durch die Natur hin in Form eines sinnlich Unendlichen und Absoluten uns entgegenzutreten scheint. Dies ist aber bei allen den Naturerscheinungen der Fall, welche den Schein des Unbegrenzten haben. Da im Grunde genommen Nichts in der Natur erhaben ist, sondern nur dem Geiste und zuhöchst Gott wahrhafte Erhabenheit zugeschrieben werden kann, so muß der erhabene Naturgegenstand noch mehr als das geistig Erhabene den Schein des Dunklen haben. Er darf weder ganz unklar, noch zu deutlich gegliedert und gemein verständlich sein. In letzterem Falle würde er nicht als ein erhabenes Ganzes erscheinen, sondern als

ein äußerliches Zusammensein einzelner Theile und Momente, von welchen jedes für sich besteht. Auch das Unerwartete und die Bewegung ist mit dem Naturerhabenen verbunden, indem es in seiner Erscheinung, so wie in seinen möglichen oder wirklichen Aeußerungen überwältigend auf unsere Fassungs- und Thatkraft einwirkt und beide zu überschreiten scheint. Dies geschieht plötzlich und ohne daß wir darauf vorbereitet sind, oder unerwartet in dem Sinne, daß es entweder plötzlich seine Kraft äußern kann, oder auch nur allmählig, unvermerkt fortschreitend an Ausdehnung und Kraft immer zunimmt. Unter denselben Beziehungen auf unser Widerstandsvermögen, unter welchen das geistig Erhabene furchtbar, schrecklich und schauderhaft genannt wird, werden auch dem Naturerhabenen diese Prädicate beigelegt.

Je nachdem nun das Natürliche in der Ausdehnung oder der Kraft unbegrenzt und unendlich scheint, ist es extensiv oder intensiv erhaben. Beide Arten der Erhabenheit können in positiver Form als erfüllte Ausdehnung und bewegte Kraft, und in negativer als leere Ausdehnung und ruhende Kraft vortreten.

Zur extensiven Erhabenheit gehört die des Raumes und der Zeit. Bei der positiven Erhabenheit des Raumes ist die scheinbar unendliche Ausdehnung nach einer einzelnen oder allen Dimensionen des Raumes an einem sinnlichen Gegenstand verwirklicht. Solche Gegenstände, welche als Ganzes durch ihre Ausdehnung alle umstehenden Dinge überragen und überhaupt die Grenzen des Gewöhnlichen überschreiten, nennt man kolossal. Allein das Kolossale ist für sich noch nicht erhaben, wenn es nicht aus ineinandergreifenden Theilen besteht, welche sich in's Unendliche fortzusetzen scheinen. Eben so wenig dürfen die Theile und Abschnitte gesondert für sich bestehen und das

Ganze in einzelne kleinere, getrennte Glieder zersplittern, wovon jedes für sich wieder als selbständiger Gegenstand aus dem Zusammenhange des Ganzen herausfällt. Eine solche Zerstückelung hebt den Schein des Unendlichen auf. Dasselbe ist der Fall, wenn der Gegenstand ein ununterschiedenes Ganzes bildet wie z. B. eine Pyramide. Denn sobald nicht ein bestimmtes Maß vorhanden ist, wonach wir den endlichen Gegenstand mit dem Unendlichen vergleichen, fällt jede Beziehung zwischen beiden weg. Ein solcher Maßstab liegt aber in den einzelnen Theilen und Abschnitten des Gegenstandes, welche den Eindruck des Unendlichen nicht aufheben, sondern gerade durch ihren Zusammenhang und ihr fortlaufendes Ineinandergreifen recht hervorbringen. In dieser Hinsicht sind gothische Thürme ein Muster der Erhabenheit des erfüllten Raumes. Die Einförmigkeit der Längenausdehnung ist durch den Wechsel der Gliederung verschwunden. Sie erheben sich in mehreren Geschossen, von welchen jedes in Pfeilern, Säulen, Bogen, Fenstern und Thürmchen gegliedert und mit Arabesken und Rosetten reich verziert ist. Aber kein Glied, so sehr es auch in sich geschlossen und abgerundet ist, löst sich vom andern ab und verliert sich aus dem Zusammenhange des Ganzen. Vielmehr entwickelt sich ein Theil aus dem andern, einer nimmt die Bewegung des andern auf, einer wiederholt die Grundform des andern, und so steigt der kühne Bau in rastloser Bewegung aufwärts und scheint sein stolzes Haupt in den Himmel zu erheben. Die ruhige Fläche eines Sees ist nicht erhaben; wohl aber der unermeßliche Ocean, in welchem sich endlos Woge an Woge drängt und dessen Fluthen, mannichfaltig an Farbe und Gestalt, sich in die unabsehbare Ferne verlieren. Am wirksamsten ist die Erhabenheit eines scheinbar unendlich hohen Gegenstandes, sowohl weil er den Eindruck macht, als

erhebe er sich in's Ueberirdische, Jenseitige, als auch weil er durch die Vorstellung: er könne plötzlich auf uns niederfallen, ästhetisch furchtbar wird. — Die negative Erhabenheit des Raumes liegt in der Unendlichkeit der reinen Dimension, in der unbegrenzten Höhe, Tiefe und Ferne an sich. Die Tiefe und eine unendliche Leerheit des Raumes sind in dieser Beziehung am erhabensten, weil sie zugleich ästhetische Furcht erwecken, jene durch die Vorstellung eines möglichen Sturzes, diese durch die einer verborgenen Macht, welche plötzlich sichtbar werden und feindlich gegen uns hervorbrechen könnte.

Soll die Zeit erhaben scheinen, so muß, wie beim Erhabenen des Raumes, ein Maß vorhanden sein, wodurch sie, obwohl an sich endlich und begrenzt, doch den Schein des Unbegrenzten, Unendlichen erhält. Ein solches liegt in der Vergleichung ihrer unendlichen Theilbarkeit oder ihrer endlosen Dauer mit der begrenzten Dauer der einzelnen Gestalten, deren Vergänglichkeit einem zeitlosen Sein gegenüber auf's Erhabenste von der hebräischen Poesie, z. B. Psalm 39, 5. 90.; 102, 12.; 103, 15—16. Hiob 7, 6—17.; 14, 1—2 geschildert wird. Sie erscheint dann theils in negativer Weise erhaben, als der rastlose Fluß, in welchem Minuten zu Stunden, Stunden zu Tagen, Tage zu Jahren, diese zu Jahrhunderten anwachsen und endlos dahin rollen, theils in positiver Weise als erfüllte Zeit, d. h. an einen Gegenstand geknüpft, dessen Dauer eine scheinbar unendliche ist, wie z. B. der Prediger Salomonis 1, 4. sagt: „ein Geschlecht vergeht, das andere kommt, die Erde aber bleibet ewiglich."

Die intensive Erhabenheit oder das Erhabene der Kraft wirkt noch stärker, als das der Ausdehnung, weil eine erhabene Naturkraft nicht bloß unsere Fassungskraft, sondern immer auch unsere Widerstandsfähigkeit übersteigt

und deßhalb zugleich in das ästhetisch Furchtbare, Schreckliche und Schauderhafte übergeht. Sie ist positiv als bewegte, anwachsende, ausbrechende; negativ als ruhende, zurückgehaltene oder auch beruhigt in sich zurückkehrende Kraft, und liegt theils mehr in der physikalischen Erscheinung, in Licht und Schall, theils in der sinnlich wahrnehmbaren Form und Wirkung der Körper.

Das Licht wirkt erhaben, wo es sich durch Intensität oder Masse als unendliche Kraft ankündigt, sei es in wohlthätiger Ausbreitung wie in der majestätischen Pracht der auf- und untergehenden Sonne, in dem schimmernden Glanz einer Girandole u. dergl., oder als zerstörende Macht, wie im grellen, plötzlichen Schimmer des zuckenden Blitzes, in der um sich greifenden Flamme einer Feuersbrunst und der düsteren Gluth vulcanischer Ausbrüche. Negativ erhaben ist die Dunkelheit und Finsterniß, welche Alles in ihren geheimnißvollen Schleier hüllt und, indem sie die Vorstellung einer im Dunkel verborgenen Macht erweckt, ästhetisch furchtbar wird. Ja sie wirkt selbst schauderhaft, wenn sie allmählig ihre Schatten ausbreitet und alles Leben in ewige Nacht zu tauchen scheint.

Der Schall ist positiv erhaben, wenn er als einförmiges Anhalten oder gleichmäßiges Fortschreiten eines starken, tiefen oder hohen Tones eine gewaltige Kraft anzeigt, mag diese der Gegenstand, welcher den Ton von sich giebt, nun wirklich besitzen oder nicht. Diese Erhabenheit hat das Rollen des Donners, das Rauschen und Brausen eines Wasserfalles, das Gebrüll des Orkans, das Krachen des aufbrechenden Eises, Posaunen- und Trompetenschall, das Wirbeln der Trommeln u. dergl. Negativ erhaben wirken dagegen gedämpfte, leise Töne, das dumpfe Prasseln der Flamme, das Rascheln des Laubes, welches die tödtliche Nähe der Schlange verkündigt, das geheimnißvolle

Säuseln und Rauschen der Blätter, ja gänzliche Stille in der Natur, wie die vor einem Gewitter, wenn sie die Ahnung einer geisterhaften Macht oder die Vorstellung einer zerstörend ausbrechenden Gewalt hervorbringt und uns mit Furcht und Schauder erfüllt, oder wenn sie, wie die Stille nach dem Sturme, den beruhigten Kampf der vorher aufgeregten Naturkräfte anzeigt.

In Form und Wirkung ist die Naturkraft erhaben, wenn sie als Kampf und Wuth empörter Elemente im Gewittersturm, in verheerender Feuersbrunst, überschwemmenden Fluthen, im Bergsturz und Erdbeben fessellos einhertritt. Im Gebiete des organischen Lebens erhalten manche Thiere durch ihre Gestalt und Kraft den Schein des Erhabenen, z. B. der Walfisch, das Nilpferd, giftige Schlangen, der Löwe, Tiger u. a. So heißt es im Buche Hiob, Kap. 39. vom Pferde: „Es stampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und ziehet aus, den Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschrickt nicht und fliehet vor dem Schwerte nicht. Wenn gleich wider dasselbe klingt der Köcher und glänzet beides, Spieß und Lanze. Es zittert und tobet und scharret in die Erde und achtet nicht der Trommeten Hall ꝛc.", und Kap. 41 wird vom Leviathan gesagt: „Wenn du deine Hand an ihn legest, so gedenke, daß ein Streit sei, den du nicht ausführen wirst. Seine stolzen Schuppen sind wie feste Schilde, eine rührt an die andere, daß nicht ein Lüftlein dazwischen geht. Sein Niesen glänzet wie Licht, seine Augen sind wie die Augenlieder der Morgenröthe. Er machet, daß das tiefe Meer siedet wie ein Topf. Wenn er sich erhebt, so entsetzen sich die Starken und wenn er daherbricht, so ist keine Gnade da u. s. w." Ueberhaupt bietet die hebräische Poesie die herrlichsten Schilderungen der Naturerhabenheit. Dieselbe wird von ihr besonders hervorgekehrt, theils um die Unendlichkeit Gottes

daran zu veranschaulichen, wie Hiob Kap. 37—42, theils um sie als einen der Gottheit würdigen Schmuck erscheinen zu lassen, wie Psalm 104. In letzterem Falle geht das Erhabene in das Prächtige über, welches darin besteht, daß alles Das, was die Natur an Schönem und Edlem, an Glanz und Erhabenheit enthält, zum Schmuck und der Verherrlichung Gottes oder des Menschen benutzt wird.

Die in Form und Wirkung sich darstellende Erhabenheit der Kraft ist negativ, wenn sie sich in der äußern Gestalt des Gegenstandes nicht kundgiebt. Spinnen und kleine Schlangen, welche durch ihren Biß augenblicklichen Tod bringen, sind um so furchtbarer, je weniger man ihrer Kleinheit diese Macht zutraut; selbst größere Schlangen, Tiger u. dgl. sind furchtbar, in so fern sie den Kampf mit weit größern Thieren aufnehmen. Die Erhabenheit ist in Bezug auf die Wirkung der Kraft als negativ zu bezeichnen, sobald diese langsam, unmerklich und dennoch sicher und unwiderstehlich fortschreitet, wie langsam aufsteigende Wasserfluthen, oder wo sie eben auszubrechen droht, wie in dem lauernden, zum Sprunge sich erhebenden Tiger und der aufgerichteten Schlange. Auch wenn die Kraft als zurücktretend und beruhigt auftritt, macht sie den Eindruck dieser negativen Erhabenheit, wie in den letzten Zuckungen der Naturkräfte nach dem Sturm, im Momente des Sterbens, oder wenn sie als die Ruhe der Vernichtung erscheint, wie im Tode, in welchem die Naturkraft das physische Leben völlig vernichtet hat.

Endlich kann den Naturgestalten in ihren sinnlichen Formen und Bewegungen Anmuth, selbst Grazie zugeschrieben werden, wenn sich die Naturkraft nach Form und Bewegung in schöner Weise mäßigt und beherrscht. Die Wellenlinie, schwellende Glieder, fließende Körperformen sind anmuthig, weil ihre Linien nicht in's Uebermäßige

und in einseitiger Bewegung fortlaufen, sondern sich selbst zu tragen und über die Willkür des Naturtriebs, der ungebändigt vorwärts dringt, zu herrschen scheinen. Wir werden die Gegend als eine anmuthige bezeichnen dürfen, welche die Fülle und den Wechsel ihrer Gestalten durch kleine Verhältnisse gemäßigt hat. Grazie erhalten Körperformen dadurch, daß sie ganz von Leben, gleichsam von Geist durchdrungen sind, und die Kraft sich nicht durch Massenhaftigkeit ankündigt, sondern in schlanken, zierlichen, elastischen Formen concentrirt. Die flüchtige Gazelle, das Windspiel, der schlanke Hirsch, das edle Pferd sind graziöse Thiere, da bei ihnen jeder Muskel, jede Linie des in feinen Umrissen gezeichneten Körpers die innere Spannkraft offenbart.

Dasselbe gilt von der Bewegung. Das Spiel der Elemente ist anmuthig, wenn wir uns vorstellen, daß sie ihre Kraft, welche sonst in wilder, unregelmäßiger und zerstörender Weise um sich greift, im einzelnen Falle selbst mäßigen und sich spielend in regelmäßigen, schönen Formen darstellen, wie im Gekräusel der Wellen, im Säuseln der Blätter u. dergl. Thiere sind in ihren Bewegungen anmuthig, wenn sie den unbewußten; graziös, wenn sie den bewußten Schein des Geistigen haben, indem sie die willkürlichen Bewegungen aus unbewußtem Trieb oder mit Bewußtsein selbst zu bestimmen scheinen. So sind die natürlichen Bewegungen eines Pferdes oft anmuthig; sie werden aber graziös, wenn es sich derselben in Folge der Dressur so bemächtigt hat, daß es sich ihrer gleichsam bewußt ist und damit, wie man zu sagen pflegt, coquettirt. Wo wir aber der Natur die Eigenschaft des Anmuthigen und Graziösen beilegen, können wir auch den Eindruck derselben mit den Prädicaten des Reizenden, Liebenswürdigen, Bezaubernden bezeichnen, wie beim Geistig-Schönen.

Zweites Kapitel.

Das Endlich-Schöne in dem subjectiven Geiste.

Der menschliche Geist begreift erst dann das Endlich-Schöne vollkommen, wenn er es als die Erscheinung des Unendlich-Schönen erfaßt und in idealer Form in dem Kunstwerke reproducirt. Zu dem Ende muß er es zunächst in die Phantasie aufnehmen. In ihr erhält es eine veränderte Gestalt. Sie faßt das Bild der Erscheinungen auf und macht es zum Eigenthum des Geistes. Damit gewinnt schon die endliche Gestalt eine höhere Bedeutung, indem sie dem zeitlichen Wechsel entnommen und in ihrer wesentlichen Bedeutung als reine Form, als geistiges Bild, als bleibende Idee festgehalten wird. In dieser Weise wird die Endlichkeit erst fähig, mit dem Unendlichen in Verbindung gebracht und im Kunstwerke zu einer neuen Wirklichkeit, zum Ideale gestaltet zu werden. Denn nur das an und für sich Wesentliche und Bleibende, nicht das Verschwindende, Zufällige kann als ein Glied der ewigen Weltordnung bezeichnet werden. Zum Ideale wird dann die Idee des Endlichen dadurch erhoben, daß die Phantasie ihre Formen und Bilder mit dem Scheine des Unendlichen umgiebt und als die Glieder eines vollendeten Seins, einer

ewigen Harmonie auffaßt und darstellt. Wir haben daher zuerst den Weg zu bezeichnen, welchen das Endliche in der Phantasie des Einzelnen durchläuft, ehe es im Kunstwerke als Ideal zur Erscheinung kommt.

Das Gepräge des Idealen ist aber zugleich wesentlich durch die besondere Form bestimmt, in welcher sich das Unendliche dem menschlichen Geiste offenbart. Die Idee des Ewigen ist zwar an sich immerdar dieselbe und lebt im endlichen Geiste als das Bewußtsein eines absolut vollkommenen und unbedingten Seins im Gegensatze gegen das unvollkommene und nach allen Seiten hin bedingte zeitliche Leben. Allein die in dem Begriffe des Unendlichen enthaltenen Bestimmungen sind erst nach und nach, im Verlaufe der geistigen Entwickelung der Menschheit, zunächst in Form göttlicher Offenbarungen dem Menschen bekannt geworden und in dem Kreise der verschiedenen welthistorischen Religionen hervorgetreten. Wie nun die religiöse Idee als die höchste geistige Macht alle übrigen Formen des geistigen Lebens der Menschen nach sich bildet, so wird auch die künstlerische Phantasie der Völker durch sie modificirt. Daher gestaltet zwar die Kunst immer die Formen und Bilder der Wirklichkeit zu Idealen, aber in Folge der Verschiedenheit der religiösen Idee sind die Hauptformen, welche das Kunstschöne innerhalb der weltgeschichtlichen Entwickelung annahm, oder die historischen Kunstideale verschieden und lassen sich aus dem Wesen der Religionen ableiten. Demgemäß unterscheiden wir drei Hauptstufen der künstlerischen Phantasie. Die erste umfaßt die Kunst der monotheistischen Völker des Orients: der Inder, Perser, Juden und Araber; die zweite Stufe nimmt die Kunst der polytheistischen Völker, insbesondere der Aegypter, Griechen und Römer ein, und zur dritten gehört die Kunst der christlichen Völker.

A. Das Schöne in der menschlichen Phantasie an sich.

a. Bei der Auffassung des Schönen in der objectiven Wirklichkeit des Geistes und der Natur und der Durchbildung und Läuterung seiner unvollkommenen Erscheinung zu einer idealen Vollendung sind alle Kräfte des menschlichen Geistes thätig und vor Allem die Phantasie. Die Fähigkeiten und das Maß derselben bilden daher die erste Seite, welche wir zu betrachten haben.

Vorstufen der Phantasie sind die receptive oder aufnehmende und die reproductive oder nachbildende, wiederschaffende Einbildungskraft. Die erstere ist die Fähigkeit des Geistes, den Inhalt des sinnlich Angeschauten und Gefühlten innerlich zu machen, ihm die Aeußerlichkeit abzustreifen und sich ein Bild, eine Vorstellung davon zu entwerfen. Als Kunstthätigkeit ist sie der Sinn und die Gabe für das künstlerische Auffassen der Wirklichkeit und ihrer Gestalten und für das Aufbewahren der bunten Welt dieser vielgestaltigen Bilder. Der Künstler muß die Elemente und den Stoff zu seinen Gebilden zunächst in der Wirklichkeit des Lebens und nicht in selbstgemachten Einbildungen oder fälschlich sogenannten Idealen aufsuchen, welche in Wahrheit nur Phantasmen sind. Er hat sich deßhalb für alle Erscheinungen des innern und äußern Lebens zu interessiren. Er muß mit Aufmerksamkeit und Unbefangenheit, rein von materiellen, egoistischen Interessen, sehen, hören, betrachten, sich mit den äußeren Gestalten und Erscheinungen, mit den Ideen, Leidenschaften, Interessen und Zwecken des menschlichen Gemüthes bekannt machen; kurz sein Inneres muß das Bild der ganzen Wirklichkeit ungetrübt in sich aufnehmen und so einem Mikrokosmus gleichen, in dem sich die Welt abspiegelt. Daher sagt Schiller mit Recht vom Künstler:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige spiegelt:
Er hat Alles gesehn, was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter urältestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.
Er breitet es lustig und glänzend aus
Das zusammengefaltete Leben, u. s. w.

womit zugleich angedeutet ist, wie in der Phantasie des Künstlers die Idee der unendlichen Harmonie vorhanden ist, deren Schein er auf die endlichen Gestalten überträgt.

Durch die reproductive Einbildungskraft werden die aufgefaßten Bilder und Vorstellungen als freies Eigenthum des Geistes willkürlich erneuert und auch ohne den Anstoß einer unmittelbaren äußern oder innern Anschauung aus dem Innern hervorgerufen. Wenn die Einbildungskraft productiv wird, so nennen wir sie Phantasie im engern Sinn, im Gegensatze gegen die beiden Stufen der Einbildungskraft, welche auch bisweilen als Phantasie bezeichnet werden.

Unter der eigentlichen Phantasie versteht man das Dichtungsvermögen oder die Kraft der Poesie im allgemeinsten Sinne des Worts, wonach es eben die künstlerische Productivität oder die schaffende Kraft der Phantasie bezeichnet. In dieser Beziehung sagt man daher auch von einem Werke, welches nur ein Erzeugniß des Verstandes und Fleißes, nicht aber zugleich der Phantasie ist: es habe keine Poesie. Die Phantasie schafft Bilder und Verknüpfungen von Bildern, von Anschauungen und Zeichen, welche nur ihr angehören und die Bedeutung haben, welche sie ihnen zutheilt. Sie bildet also aus den erworbenen Anschauungen neue, indem sie einen bestimmten Kunstinhalt, bestimmte Ideen, Handlungen, Verwickelungen, Charactere u. dergl. erfindet, welche zwar im Allgemeinen der wirk-

lichen Anschauung entsprechen, aber doch in der bestimmten Weise, wie sie von ihr hervorgebracht werden, in der Wirklichkeit nicht vorhanden sind. Allein sie geht noch weiter und erschafft aus den erworbenen Vorstellungen und Bildern ganz eigenthümliche, welche überhaupt nicht in der Außenwelt existiren. Wenn z. B. der Groteskmaler, um die komischen Widersprüche einer Zeit zu versinnlichen, die Thiergestalt mit der Menschengestalt zu einem Ganzen verschlingt, so ist diese Verbindung nicht durch die unmittelbare Anschauung gegeben, sondern eine freie That der Phantasie, welche aus den verschiedenen Elementen wirklicher Gestalten eine Einheit zusammensetzt. Dasselbe gilt von den Arabesken, in welchen Pflanzen und Thierbildungen grotesk verschlungen sind; eben so von den phantastischen Bildern fabelhafter Thiere, der Sphinxe, Drachen, Centauren, Sirenen u. a. Auch der Olymp mit seinem Göttersaale war ein solches Erzeugniß der productiven Phantasie der Griechen. Eine Hauptseite der Bildungskraft besteht endlich darin, daß sie für ihre Bilder und Vorstellungen Zeichen schafft, welchen sie eine beliebige Bedeutung giebt. Sie ergreift das Element des Raumes und der Zeit, die Materie, Holz, Stein, Farbe, den Ton, das Wort, die Sprache, und bestimmt willkürlich, was diese bedeuten sollen. Somit entlehnt sie zwar den Stoff, das Element, an welches sie ihre Vorstellungen bindet, aus der wirklichen Anschauung, ist aber unabhängig von dem Elemente, indem sie ihm beliebig eine Geltung und Bedeutung giebt, welche es an sich nicht hat und die nicht unmittelbar aus ihm ersichtlich ist.

Die productive Phantasie umfaßt also einerseits ihre Bilder und Anschauungen und andererseits den Stoff, das Element, in welchem sie sich dieselben vorstellt. Durch die Einheit beider individualisirt sie sich, indem sie aus

beiden eine bestimmte Idee, einen Kunstinhalt in bestimmter Form erzeugt. Die Phantasie des Tonkünstlers z. B. hat auf der einen Seite das Gefühl, die Stimmung, welche sie darstellen will; auf der andern das Element des Tons, welchem sie jene einprägt. Aus beiden schafft sie das bestimmte Tonbild, den musikalischen Gedanken. Der Maler hat die Anschauung und das Element der Farbe; aus beiden erzeugt seine Phantasie das bestimmte Gemälde, welches ihm bereits als solches vorschwebt, noch ehe er es äußerlich ausführt. Eine herrliche Schilderung dieser Vielseitigkeit der Phantasie als der eigentlichen Poesie des Geistes hat uns Göthe in dem Gedichte „meine Göttin" gegeben.

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit Niemand streit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis,
Der Phantasie.

Denn ihr hat er
Alle Launen,
Die er sonst nur allein
Sich vorbehält,
Zugestanden,
Und hat seine Freude
An der Thörin.

Sie mag rosenbekränzt
Mit dem Lilienstängel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten,
Und leichtnährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen saugen,

Oder sie mag
Mit fliegendem Haar
Und düsterem Blicke
Im Winde sausen
Um Felsenwände,
Und tausendfarbig
Wie Morgen und Abend,
Immer wechselnd
Wie Mondesblicke,
Den Sterblichen scheinen.

Laßt uns alle den Vater preisen!
Den alten, hohen,
Der solch' eine schöne
Unverwelkliche Gattin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen mögen u. s. w.

Allein eben wegen ihrer Beweglichkeit läuft die Phantasie Gefahr, in's Ungemessene fortzuschreiten. Daher bedarf es eines Maßes, welches ihre Thätigkeit begrenzt. Dieses bildet der Verstand und die Vernunft, jener der formelle, diese der materielle Maßstab ihrer Poesie oder ihrer Bildungen.

Der Verstand bringt die Mannichfaltigkeit der in der Phantasie ungeordnet vorhandenen Anschauungen, Bilder und Zeichen in Harmonie. Er gliedert, sondert und ordnet, bringt das Einzelne, die Theile in die gehörige Beziehung zum Ganzen und das rechte Verhältniß zu einander. Alles einseitig Vordringende, Unregelmäßige, Excentrische beseitigend, giebt er jedem Theile des Ganzen seine rechte Stelle. So beherrscht er den Bildungsstoff, leitet und mäßigt die Thätigkeit der Phantasie, welche sonst geneigt ist, den Vorrath ihrer Anschauungen chaotisch und leichtfertig durcheinander zu werfen. Ohne diese formelle Thätigkeit, ohne die Besonnenheit des Verstandes,

welche den Kunstinhalt nach allen Seiten hin erwägt und ordnet, vermag der Künstler keinen Inhalt der Phantasie, den er gestalten soll, zu beherrschen und in gediegener Form durchzubilden. Darauf weist auch Schiller hin, indem er in dem Gedichte „das Ideal und das Leben" sagt:

Wenn das Todte zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt;
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meisels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Das Gesagte enthält jedoch noch eine weitere Beziehung. Ueber der Besonnenheit des Verstandes, welcher sich nur formell zu den Hervorbringungen der Phantasie verhält, indem er ihren Inhalt in verständige Formen und Grenzen bringt, steht als höherer Maßstab die Vernunft, welche jenen Inhalt selbst überwacht, seine Bedeutung beurtheilt und somit das eigentlich materielle, auf die Sache selbst eingehende Princip der Phantasie bildet. Als das unmittelbare oder geistig durchgebildete Bewußtsein über das Innere und Aeußere, über die objective Erscheinungswelt und die subjectiven Anschauungen und Ideen beurtheilt sie die Wahrheit, Geltung und Richtigkeit der Kunstidee und bemißt ihre höhere geistige Bedeutsamkeit.

b. Die verschiedenen Stufen in der Phantasie werden durch den geistigen Standpunkt des Subjectes bedingt und zwar durch den Grad, in welchem es befähigt ist, die Anschauung und das Zeichen, in

welchem diese enthalten sein soll, in Eins zu bilden. Hat sich das Bewußtsein der darzustellenden Idee noch nicht in dem Grade bemächtigt, daß es in der Wirklichkeit ein derselben entsprechendes Zeichen zu finden vermag, so wird die Gestaltung hinter der Idee zurückbleiben, oder diese jene überwiegen. Die Idee und das Zeichen oder das Bild der Idee werden nicht zu einer Einheit verschmelzen, sondern neben einander liegen und die Form den Inhalt nur andeuten oder nach einzelnen Seiten hin veranschaulichen, nicht allseitig und vollkommen ausdrücken. Dem Inhalte nach ist dann die Idee über das Zeichen erhaben, der Form nach das Zeichen nur ein Symbol der Idee. Diese Stufe kann man daher die erhabene und symbolische Phantasie nennen.

Sobald sich dagegen das Bewußtsein des geistigen Inhaltes völlig bemeistert und denselben ganz zu einer Form des endlichen Geistes herabgesetzt und verdeutlicht hat, so wird auch die Phantasie befähigt, ein Zeichen zu finden, welches vollkommen Das besagt und veranschaulicht, was im Inhalte liegt, so daß nunmehr Idee und Bild eine ungetrennte Einheit bilden und das Bild die durchaus verwirklichte Idee selbst ist. Der Inhalt spricht sich dann vollständig durch die Form aus und hat nur die Bedeutung, welche in dem Zeichen sich deutlich und mit Bestimmtheit offenbart. Dem Inhalte nach ist in diesem Falle die Idee objectiv oder vollkommen gegenständlich, der Form nach das Zeichen plastisch, oder der vollständige Ausdruck der Idee. Diese Stufe ist demnach die objective und plastische Phantasie.

Erfaßt endlich das Bewußtsein jeglichen Inhalt, auch wenn er ganz dem objectiven Gebiete des geistigen oder natürlichen Lebens angehört, als ein subjectives Eigenthum des Gemüths und Geistes, so wird das Zeichen mehr

enthalten als die bloße Idee, indem es außer ihr zugleich die Denkweise, die Stimmung, überhaupt die bestimmte Art ankündigt, in welcher der Inhalt als ein durchaus individueller, nur dem einen bestimmten Subjecte, welches ihn darstellt, angehöriger vorhanden ist. Dem Inhalte nach wäre dann die Idee in allen Fällen völlig subjectiv, das Zeichen romantisch, indem es die Idee mit dem Scheine der Ansicht und Stimmung, überhaupt der Innerlichkeit des Subjectes umgeben darstellt, und nicht bloß dem Beschauenden die Idee versinnlicht, sondern auch eine gleiche Stimmung in demselben hervorruft. Auf dieser Stufe erscheint die Phantasie als subjective und romantische.

Jede dieser Stufen kann denselben Kunstinhalt zur Erscheinung bringen und neben ihrer vorwiegenden Eigenthümlichkeit auch die der übrigen berücksichtigen. Sie entsprechen alle zugleich dem Entwickelungsgange, welchen das Bewußtsein überhaupt durchmacht, und bezeichnen daher auch die Epochen, welche die Phantasie in dem Streben, ihren Inhalt zur Anschauung zu bringen, durchläuft. Zuerst ist die Phantasie noch ungebildet und unbehilflich. Sie kennt noch nicht die Grenzen ihrer Kraft und weiß noch nicht das Gleichgewicht und das rechte Verhältniß zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und Bild zu finden. Sie kann weder ihren Inhalt beherrschen, noch das Material der Darstellung bewältigen. Bald verliert sie sich ganz an die Idee, bald versinkt sie in der Maßlosigkeit, der Breite und Masse des Materials. Weiterhin lernt sie den Inhalt, welchen sie darstellen will, genauer kennen und erlangt eine deutliche Vorstellung desselben, so daß sie sich ihrer Bestrebungen klar bewußt ist. Andererseits ermittelt sie die Natur des Elementes und befähigt es, den Inhalt ganz in sich aufzunehmen. Kurz sie beherrscht sich selbst, Inhalt und Form, so wie die

stellungsmittel und die dazu nöthige Technik, findet also in jeder Beziehung das rechte Maß. Hat sie diese Stufe ihrer eigentlichen Bildung erreicht, so liegt die Gefahr der Ueberbildung nahe. Sie kann das schöne Gleichgewicht zwischen der Kraft, dem darzustellenden Gegenstand und den Mitteln der Darstellung, welches die gebildete Phantasie bezeichnet, verlieren und damit in Häßlichkeit verfallen. Hat sie aber einmal das Maß überschritten, so sind die mannichfaltigsten Ausartungen möglich. Sie sagt sich von den Schranken des verständigen Denkens, der Ordnung und Regelmäßigkeit der Production los, um sich zügellos auf willkürlichen Bahnen zu ergehen. Bald überläßt sie sich einem wilden, maßlosen Drängen und unterliegt einer wuchernden Ueberfülle von regellos aufgehäuften Bildern und Vorstellungen, bald wieder vergräbt sie die einfache Idee unter einem unnützen Aufwande prunkender oder excentrischer Formen, oder sie gefällt sich in dem Streben, durch sonderbare Launen, auffallende, von der allgemeinen Ansicht abweichende Ideen, affectirte Stimmungen oder auch durch ungewöhnliche Formen und Darstellungsmittel den Schein von Originalität oder Neuheit zu verbreiten.

c. Vermittelst der genannten Fähigkeiten des Geistes wird das Endliche zum Kunstschönen durchgebildet und im Kunstwerke zur Erscheinung gebracht. Allein nicht jeder Mensch ist gleich befähigt, jene Geisteskräfte zum künstlerischen Bilden zu benutzen. Vielmehr lassen sich mehrere Grade der künstlerischen Begabung unterscheiden.

Das nächste Erforderniß ist die Empfänglichkeit für das Kunstschöne überhaupt oder für eine besondere Kunst. Sie setzt vor Allem in dem Subjecte die Kraft und Lebendigkeit des Organs oder Werkzeugs, d. h. des besondern Sinnes voraus, durch welchen die Phan-

tasie die Aufnahme des Schönen vermittelt. Das Auge, das Gehör, das Gefühl muß so beschaffen sein, daß es die ihm entsprechenden Gegenstände, Farben, Umrisse, Töne rc. vorzugsweise aufsucht und mit Leichtigkeit aufnimmt. Die Empfänglichkeit ist also zuerst die Ausstatung des Menschen mit dem Trieb und der Kraft, sich mit dem sinnlichen Element einer oder mehrerer Künste, der Farben, Töne rc. zu erfüllen, sich dieselben sinnlich anzueignen. Sodann äußert sie sich in höherer Weise als Kunstsinn und Geschmack oder als die Fähigkeit, die Formen des Kunstschönen im Allgemeinen oder einer besondern Kunst nicht nur schnell in die Phantasie aufzunehmen und darin festzuhalten, sondern auch durch die bloße Lebendigkeit des natürlichen Sinnes und Taktes deren Mängel und Vorzüge sogleich herauszufinden. Wer diese Empfänglichkeit für die Malerei, die Skulptur oder Baukunst hat, dessen Auge wird in größerer Lebendigkeit vor den andern Sinnen hervortreten und besonders thätig sein, sich umzusehen und die Formen, Farben und Umrisse der Gegenstände aufzufassen. Zugleich wird er vorzugsweise den Trieb empfinden, Bildwerke zu sehen, und die Fähigkeit besitzen, deren Erscheinung schnell in die Phantasie aufzunehmen. Ja er versteht nicht bloß die Schönheit eines Gebäudes, einer Statue, eines Gemäldes zu würdigen, sondern weiß auch gleich, oft besser als der Künstler selbst, an einem Bildwerke Das aufzufinden und gleichsam herauszufühlen, was daran etwa fehlerhaft und unschön ist; worin seine Vorzüge oder seine Mängel, im Unterschiede von andern Werken derselben Art, bestehen. Wer von Natur Sinn für Musik oder musikalischen Geschmack hat, in dem ist in höherem Grade der Reiz, Musik zu hören und die Fähigkeit zur Kritik vorhanden. Er behält leicht, was er hört, er versteht den Tondichter, kann dem harmonischen Laufe der

Tonbilder folgen, und ohne vielleicht eine Note zu kennen, hört er, in wie weit das Tonstück an sich schön oder mangelhaft ist und ob es gut oder schlecht vorgetragen wird. Will man diesen Sinn für die Kunst schon Talent nennen, so muß es zum Unterschiede von dem eigentlichen oder productiven Talente als receptives oder aufnehmendes bezeichnet werden. Denn der Empfänglichkeit für das Kunstschöne oder der Gabe, es aufzufassen, steht die Kraft zum Hervorbringen desselben, welche Talent und Genie genannt wird, als ein höherer Grad der künstlerischen Befähigung entgegen.

Das Talent ist die natürliche Fähigkeit und Gewandtheit im formellen Hervorbringen des Kunstschönen in Bezug auf einzelne, individuelle Seiten der Kunst, sei es nun wiederschaffend und nachahmend in mechanischer Virtuosität, oder productiv nach einer einzelnen Seite innerhalb einer bestimmten Kunstgattung hin. In Hinsicht auf den materiellen Inhalt des Kunstschönen oder die Erfindung desselben ist es beschränkt, seine Vielseitigkeit nur eine formelle. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von dem Genie. Während dieses durch originelle Schöpfungen Bahn bricht und die Formen schafft, in welchen das Kunstschöne erscheinen soll, geht das Talent nur auf der ihm von dem Genie angewiesenen Bahn fort und vermag nur innerhalb der bereits vorhandenen einzelnen Kunstformen in unwesentlicheren Punkten, welche sich auf Ausbildung des Formellen beziehen, neu zu sein. Eben so bewegt es sich mit den Gedanken, welche es erfindet und darstellt, nur in den Grenzen der von dem Genie vorgezeichneten und bereits eingeschlagenen Richtungen, ohne die Kraft zu besitzen, diese selbst umzugestalten. Deßhalb ist es um so mehr auf das Technische, Formelle und die Ausbildung der einzelnen Seiten einer vorhandenen Kunstrichtung und

Form hingewiesen, und um so größer ist daher auch die Gewandtheit, welche es in seiner beschränkteren Sphäre erreicht und womit es das Material der Darstellung, wenn dies auch noch so viele Schwierigkeiten mit sich bringt, überwältigt. Zu dieser Leichtigkeit der innern Production und der äußern technischen Geschicklichkeit trägt es von Natur die Anlage in sich und braucht diese nur noch durch Fleiß und Studium zu entwickeln, um in seiner Weise den höchsten Grad formeller Vollendung zu erreichen.

Das Genie ist nicht bloß dem Grade nach durch seine größere Vielseitigkeit von dem Talente unterschieden, sondern auch wesentlich der Art nach, indem es vorzugsweise die Befähigung zum materiellen Hervorbringen des Kunstschönen in einer bestimmten Gattung der Kunst oder auch in verwandten Gattungen besitzt. Es ist schöpferisch und neu nach Form und Inhalt hin und bringt in seiner Kunstgattung Das hervor, was nach dem objectiven Entwickelungsgange derselben nothwendig und an der Zeit ist, so daß die eigentliche Richtung, welche es aus dem individuellen genialen Triebe einschlägt, mit dem allgemeinen Bildungsgesetze seiner Sphäre zusammentrifft und in der Entfaltung ihres Wesens begründet ist. Weil demnach immer das Genie eine neue Bahn eröffnet und sich für die originelle Richtung auch neue Formen schafft, so weicht es zunächst mit seinen Erzeugnissen von allen bereits vorhandenen Leistungen der vorhergehenden Entwickelungsstufen ab und steht deßhalb auch gewöhnlich mit seiner Zeit im Widerspruch. Die Zeitgenossen Mozart's nannten anfangs die genialen Schöpfungen dieses Künstlers trotz ihrer plastischen Vollendung barock, weil sie eine neue Bahn verfolgten und in Form und Richtung von dem bereits Existirenden sich entfernten. Dasselbe Urtheil traf in noch höherem Grade den genialen Beethoven, weil man für

Inhalt und Form seiner Werke keinen Maßstab in den Compositionen seiner Vorgänger fand. Da das Neue mit dem Alten nicht übereinstimmte, nannte man es Willkür, Laune, Eigensinn; die Ideen und deren Ausdruck bezeichnete man als bizarr, seine idealsten Gebilde galten für musikalische Scherze. Erst jetzt fühlt man mit ihm die Ahnung des Göttlichen, welche ihn erfüllte, und begreift die unendliche Tiefe und Fülle seines edlen und reichen Gemüthes. Und so bewährt sich am Genie gewöhnlich Das, was mit dem Erscheinen neuer, im gesetzlichen Verlaufe der Entwickelung des Geistes begründeter Ideen häufig verbunden ist. So lange das Neue an die zeitliche und scheinbar zufällige Erscheinung eines Individuums geknüpft ist, wird es nur der Willkür des Geistes zugeschrieben und nicht recht verstanden. Man schätzt es entweder zu hoch oder stellt es zu tief, und erst später pflegt erkannt zu werden, welche Bedeutung und Stelle es in der Geschichte einnimmt.

Wie das Talent, so beruht auch das Genie auf natürlicher Anlage; es folgt dem Drange der Natur, welcher bei ihm um so stärker ist, weil Das, was es aus innerer Nothwendigkeit hervorbringt, eine allgemeine Bedeutung hat. Darum ist es jedoch nicht etwa seiner unbewußt, seine Schöpfungen nicht das Erzeugniß einer trunkenen Begeisterung, einer besinnungslosen Verzückung; vielmehr besteht sein Drang und seine Begeisterung gerade darin, daß es sich seiner Idee vollkommen bemächtigt und ganz darin aufgeht. Die Vielseitigkeit endlich, welche es vor dem Talente voraus hat, liegt darin, daß es die formale Fertigkeit und Vielseitigkeit des Talentes besitzen kann und zugleich in seiner Production nicht, wie das Talent, auf die einzelnen Species einer Kunstgattung beschränkt ist, sondern gewöhnlich die ganze Gattung mit den zu ihr

gehörigen Arten, ja sogar häufig die verwandten Gattungen zumal umfaßt. So erstreckte sich Goethe's Genie über die weite Sphäre der redenden Künste; Beethoven ist gleich groß auf allen Gebieten der Musik; Michel Angelo's gewaltiger Geist beherrschte gleich mächtig die ganze bildende Kunst.

Man sagt gewöhnlich: „das Genie bricht sich selbst Bahn und gelangt trotz aller Hindernisse zum Ziel." Dies ist ein Irrthum. Viele Genies bringen nicht Das zur Erscheinung, wozu sie die Anlage und Kraft in sich tragen. Ein Theil, und zwar der größere, wird durch die Verhältnisse, die Noth des Lebens ganz unterdrückt, ohne die Möglichkeit erlangt zu haben, seine Anlage auszubilden und anzuwenden; ein anderer Theil geht in der Aeußerlichkeit des Lebens oder aus Mangel an Studium und Fleiß zu Grunde. Gerade weil Talent und Genie wesentlich auf natürlicher Anlage beruhen, in der Kunst aber die höchste Thätigkeit des Geistes sich entfaltet und die mannichfachsten Kenntnisse und Fertigkeiten nöthig sind, um die Kunstidee dem äußern Elemente der Darstellung einzubilden, so muß sich vor Allem mit der allgemeinen Kunstbefähigung, welche Talent und Genie verleihen, Fleiß und Studium verbinden, wodurch die Anlage ausgebildet, der geniale Trieb geregelt und die zum Darstellen nöthige Geschicklichkeit erworben wird. Ohne die sorgfältigste und gründlichste Ausbildung, ohne den beharrlichsten Fleiß bringt es selbst das Genie nicht zu vollkommener Tüchtigkeit. Seine Productionen werden zwar immer genial sein und die innere Gewalt und Fülle des Geistes ankündigen, aber die Genialität wird verwildern und sich in's Form- und Maßlose verwirren. Darauf weist auch der geniale Mozart in einem Briefe hin, worin er einem Freunde, welcher ihm seine Symphonie zur Beurtheilung

überschickt hatte, sagt: „Die Gedanken haben mir in der Symphonie am besten gefallen. Sie werden aber dennoch die wenigste Wirkung machen. Denn es ist jetzt zu vielerlei drin und hört sich stückweise an, wie avec permission ein Ameisenhaufen sich ansieht, ich meine, es ist eppes der Teufel los drin. Sie dürfen mir darüber kein Schnippchen machen, liebster Freund, sonst wollte ich zehntausendmal, daß ich's nicht so ehrlich herausgeschwatzt hätte, und wundern darf es Sie auch nicht, denn es geht Allen so, die nicht schon als Buben vom Meister Knipse und Donnerwetter geschmeckt haben, sondern es nachher mit dem Talente oder der Lust allein zwingen wollen." Die bedeutendsten Kunstgenies haben dies wohl eingesehen; denn sie zeichneten sich alle eben so sehr durch den ausdauerndsten Fleiß, die gediegenste Kunstbildung und die größte Meisterschaft in der Technik aus. Daher nennt Herder mit Recht die Kunst ein Kind des Genius und des Fleißes:

Aus der Schaar der Götterfreuden
Stahl die jüngste Freude sich,
Und der Fleiß, ein Sohn der Leiden,
Nahte zu ihr jugendlich.
Unschuld war in ihren Mienen,
Treue war in seinem Blick,
Und die Liebe zwischen ihnen
Stiftete der beiden Glück.

„Ich ermatte," sprach die Schöne,
„Gieb mir deine sichre Hand."
„Nimm sie," sprach er, „Eintracht kröne
Unser beider treues Band."
Also wohnten sie im Schatten
Unter aller Götter Gunst,
Und das Kind, das beide hatten,
War ein schönes Kind, die Kunst.

Von der Mutter lebte Fülle,
Götterfüll' in ihrer Brust.
Und der Vater gab ihr Stille,
Fleiß und Emsigkeit zur Lust.

Sorgsam hat er sie erzogen,
Zärtlich hat er sie gesäugt;
Götter waren ihr gewogen,
Menschen waren ihr geneigt. 2c.

Dieser Fleiß bezieht sich aber nicht bloß auf die formelle Ausbildung der Anlage, sondern äußert sich auch als der anhaltende Trieb zur Production oder als die Ausdauer im künstlerischen Schaffen, welche man Enthusiasmus und Begeisterung nennt. Dem Talente und Genie ist zwar der Trieb zum künstlerischen Bilden natürlich und waltet im Genie fast mit dämonischer Gewalt. Weil aber der menschliche Geist frei ist, so kann er sich in die verschiedensten Richtungen zersplittern, namentlich auch in der Gemeinheit des sinnlichen Lebens versinken, wodurch vor Allem der Trieb zum Schaffen gehemmt wird. Darum muß sich dieser im Künstler als Enthusiasmus offenbaren, als die höchste Lebendigkeit und tiefste Innigkeit des Gemüths, welches nur für das Schöne Sinn hat und, rein von unlauteren Absichten und Stimmungen, mit glühender Inbrunst das Ideale umfaßt. Sobald sich dann das Gemüth und die Phantasie des Künstlers mit einer bestimmten Kunstidee erfüllt, so wird diese erhöhte Wärme des Gefühls zur künstlerischen Begeisterung. Von ihr getragen, versenkt sich der Künstler in seine Idee, schließt sich ganz damit zusammen und verbindet mit dem lebendigen Drange sie zu gestalten, die Ausdauer, welche ihn anhält, nicht eher zu ruhen, als bis er sie vollkommen in die Kunstform ausgeprägt und als vollendetes Kunstwerk aus sich herausgestellt hat.

Diese Freudigkeit im Schaffen, die Begeisterung, welche sich an dem Kunststoff entzündet und rastlos an seiner idealen Gestaltung wirkt, die Thätigkeit der dabei wirksamen Geisteskräfte und zugleich die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit der genialen Production beschreibt uns Mozart in dem oben erwähnten Briefe auf eben so treffende als naive Weise, wenn er von sich selbst sagt: „Wie meine Art ist beim Ausarbeiten von großen, derben Sachen, darüber kann ich wahrlich nicht mehr sagen, als dies und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, oder auch nach guter Mahlzeit beim Spazierengehen und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweise und am besten. Woher und wie das, weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir Andere gesagt haben. Halt' ich nun das fest, so kommt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der Instrumente rc. — — Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nicht gestört werde. Da wird es immer größer und größer, und ich breite es immer weiter und heller aus und das Ding wird im Kopfe fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich es hernach mit einem Blicke gleichsam wie ein schönes Bild oder wie einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und gar nicht nacheinander, sondern gleichsam Alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus; alles Das zu finden und machen geht in mir nur wie ein schöner, starker Traum vor. Aber das Ueberhören, so Alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich so leicht nicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr

Gott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sacke meines Gehirns, was schon vorher, wie gesagt, eingesammelt ist. Darum kommt es auch hernach schnell auf das Papier, denn es ist eigentlich schon fertig, wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist" 2c.

Jener Trieb zum Schaffen und Bilden nimmt das ganze Leben des genialen Künstlers hin und kann nicht besser veranschaulicht werden, als durch das schöne Gleichniß, welches Goethe seinem Tasso in den Mund legt:

Ihr haltet diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt;
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr;
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Die köstlichsten Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.

Was im Vorhergehenden von den Kräften der Phantasie, von dem Talent und Genie gesagt worden ist, gilt mehr oder weniger in allen Sphären, in welchen der menschliche Geist thätig sein kann. Künstlerisch sind Phantasie, Talent und Genie erst dadurch, daß sie von Dem, was man den Genius, genialen Instinct, den göttlichen Funken nennt, durchdrungen und geleitet werden. Wir bezeichnen damit die der künstlerischen Phantasie offenbarte unmittelbare Anschauung und Vorstellung der Idee des Unendlich-Schönen, von welcher uns das Endlich-Schöne geläutert und zum Kunstschönen verklärt wird. Schon das Talent ist nicht wahrhaftes Kunsttalent ohne die Ahnung des Unendlich-Schönen. Wie es sich jedoch in seiner Beschränktheit und Einseitigkeit gegen die Kunstgat-

tung, welche das Genie schafft, nur nachahmend verhält, so ist ihm auch die Idee des Unendlich-Schönen nur äußerlich und wird ihm erst vermittelst der Anschauung des Kunstschönen, für dessen Auffassung es die natürliche Empfänglichkeit besitzt, zum Bewußtsein gebracht. Im Unterschiede vom Kunsttalent bildet dagegen der göttliche Genius der Kunst das eigenthümliche Wesen des Kunstgenies und ist mit diesem so sehr eins, daß der geniale Künstler auch wohl selbst Genius genannt wird. Denn der angeborne Genius befähigt ihn erst, dem Endlichen den Schein des Unendlichen zu geben und so das Kunstschöne selbst hervorzubringen oder dessen Umfang, Form und Inhalt zu bestimmen. Was in dem religiösen Gebiete die Spur des göttlichen Ebenbildes genannt wird, welche dem Menschen bei seinem Abfall aus dem Ewigen in das zeitliche Leben als die Bürgschaft seiner Unendlichkeit geblieben ist, die unmittelbare Beziehung zwischen Gott und dem endlichen Geiste, das geistige Band, welches ihn an das Ewige knüpft, das unmittelbare Wirken des Göttlichen im Menschen offenbart sich im Künstler als Genius, als die ihn erfüllende Vorstellung der unendlichen Harmonie der Welt, welche das endliche Leben mit allen seinen disharmonischen Gestalten in sich aufhebt und zusammenfaßt. Der Genius erleuchtet den Sinn des genialen Künstlers, so daß dieser in jeder endlichen Erscheinung den Zusammenhang und das Band mit der idealen Welt zu erkennen vermag und jede Stimmung und Anschauung sich in ihm unmittelbar zum Bilde, zur Melodie, zum Gedicht, zum Kunstwerke gestaltet. Er eröffnet ihm die Schätze des Idealreichs und befähigt ihn, jeden Gegenstand unter dem Gesichtspunkte seiner Vollendung im Ewigen, im Reiche der idealen Welt anzuschauen und darzustellen. Als die Eingebung der Idee des Unendlich-Schönen ist der Genius

ein unmittelbares Geschenk Gottes und wird von der Kunst der meisten Völker in entsprechender Weise als ein Göttliches vorgestellt. Er ist die Hippokrene, der Castalische Quell, in dessen klarer Tiefe der Künstler das Bild des Unendlich-Schönen erblickt; der Pegasus, das geflügelte Götterpferd, welches ihn dem Boden der disharmonischen Endlichkeit entrückt und in die Gefilde des Idealen hinüberträgt; der Lichtquell des Schönen, „der vom Throne Gottes in die fernsten Welten wie ein klarer Strom aus Eden fließt"; der Nektar, von dem Goethe in dem Gedichte „die Nektartropfen" sagt:

„Als Minerva, ihren Liebling
Den Prometheus zu begünst'gen,
Eine volle Nektarschale
Von dem Himmel niederbrachte,
Seine Menschen zu beglücken
Und den Trieb zu holden Künsten
Ihrem Busen einzuflößen;
Eilte sie mit schnellen Füßen,
Daß sie Jupiter nicht sähe;
Und die goldne Schale schwankte,
Und es fielen wenig Tropfen
Auf den grünen Boden nieder.
Emsig waren drauf die Bienen
Hinterher und saugten fleißig.
Kam der Schmetterling geschäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaschen;
Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig.
Glücklich haben sie gekostet,
Sie und andre zarte Thierchen,
Denn sie theilen mit dem Menschen
Nun das schönste Glück, die Kunst."

So verknüpft die Phantasie des Künstlers, vom Genius geführt, alles Endliche mit dem Unendlichen. Sie

enthebt die einzelnen Gestalten ihrer isolirten, disharmonischen Stellung, befreit sie von allem Unwesentlichen, welches mit ihrer zufälligen Erscheinung zusammenhängt, läutert sie zu reinen Formen, zu wesentlichen Ideen und giebt ihnen durch die Beziehung auf die ewige Harmonie der Welt den Schein idealer Vollendung.

B. Das Endlich-Schöne in der Phantasie der Völker.

(Allgemeine Kunstgeschichte.)

a. In der Entwickelung der durch die religiöse Idee bedingten Unterschiede in der Phantasie der Völker beginnen wir mit dem Wesen der Phantasie der monotheistischen Völker des Orients, zunächst der Inder.

Die Religion der Inder geht, wie ursprünglich die aller Völker, von der unmittelbaren Anschauung der endlichen Dinge aus. Der Mensch fand sich inmitten einer werdenden Erscheinungswelt und hielt diese, so wie sie vorlag, als die nächste Gestalt der Wahrheit fest. Da er sie als ein selbständiges, in sich abgeschlossenes, bewegtes Leben vor sich sah und seine eigene Beschränktheit, Abhängigkeit und Hilflosigkeit fühlte, so betrachtete er sie als den Urgrund seines und alles Lebens. Er vergötterte sie in ihren einzelnen Formen und verehrte in ihr die höchste Macht, welcher er sich unterordnete. Dies ist die erste und älteste Form der indischen Religion.

Je mehr sich aber der Einzelne mit der ihm fremd gegenüberstehenden Natur befreundete, je bekannter er mit ihren Erscheinungen und Gestalten wurde, um so mehr sah er ein, daß es nicht eine seinem eignen Wesen fremde Macht sei, welche sich zu den Naturgestalten entfaltet und in ihnen lebt und wirkt. Er machte die Beobachtung, daß zwar

die einzelnen Gestalten entstehen, sich verändern und vergehen, aber doch immer neue Dinge derselben Art zum Vorschein kommen, und fühlte, daß ein gemeinsames Band zwischen ihm und der Natur vorhanden sein und der ganzen Erscheinungswelt ein allgemeines Wesen zum Grunde liegen müsse, dessen Geschöpf er selbst sei und die Naturgestalten, welche in stätem Wandel und Wechsel vor seinem Blicke vorüberschwebten. So bildete sich bereits die folgende bestimmte Weltanschauung, welche als die zweite Stufe der indischen Religion historisch vortrat. Ueber allem zeitlichen Wechsel steht die Naturmacht, welche im beständigen Auswirken ihrer selbst die Vielheit der individuellen Dinge und ihre Formen, Eigenschaften und Zustände hervorbringt. Jede Gestalt der Erscheinungswelt ist also eine Incarnation oder Verkörperung Gottes oder dieser Naturkraft.

Indessen hob das religiöse Individuum nur einzelne Naturgestalten und Menschen, welche sich in irgend einer Weise vor der Menge der übrigen auszeichneten, hervor und verehrte sie insbesondere als die Verkörperungen des allgemeinen Wesens. So ward bei den Indern einzelnen Heroen, bestimmten Naturgestalten, z. B. Affen, dem Gangesflusse u. s. w. ein besonderer Cultus zu Theil. Darum wurden sie jedoch nicht als selbständige, von einander verschiedene Götter aufgefaßt, sondern nur als die verschiedenen Formen desselben Gottes. Die religiöse Vorstellung breitete den Verwirklichungsproceß des Wesens zu einer Geschichte der Verwandlungen und Thaten des einen Gottes aus. Er erscheint bald als Schildkröte, welche die Welt auf den Rücken nimmt und aus den Fluthen emporhebt; bald besiegt er als Löwe oder Eber wilde Riesen; bald endlich bezwingt er als Held in Menschengestalt feindliche Könige.

Je nachdem nun aber der Mensch die wesentlichen

Seiten in's Auge faßte, welche in dem Begriffe der Naturmacht enthalten sind, unterschied er drei Hauptformen derselben und gab jeder eine besondere Bezeichnung. Der Inder nannte das allgemeine Wesen Brahma, d. i. den Großen, Herrlichen, die Gottheit schlechthin, und bezeichnete es damit in seiner Einheit als schöpferische Macht. In so fern es aber in den Geschöpfen, in den Erscheinungen das Lebendige, Seelenhafte, das Wesentliche und Bleibende, das die Geschöpfe Erhaltende und Durchdringende ist, gab er ihm zugleich den Namen Krischna und Wischnu. Allein der Mensch sieht auch die Welt bewegt; die Gestalten entstehen, erscheinen, verwandeln sich und entschwinden wieder seinem Blicke, so daß die Dinge zugleich eine Scheinwelt für ihn sind. Daher ist in Begleitung Wischnu's die Maja, neben dem Gotte des Bleibenden und Erhaltenden, die Gottheit der wechselnden und vergänglichen Erscheinung, des Scheines und Sinnentrugs. Ja er sieht nicht bloß, wie die Dinge vorüberschweben, sondern auch, wie sie vergehen und vernichtet werden, und so erscheint ihm das Wesen, welches als Schöpfer Brahma, als Erhalter Wischnu genannt wurde, zugleich als Zerstörer seiner eigenen Gestaltungen. Als solchen nannten ihn die Inder Siwa oder Mahadewa. Er ist der schaffende und zerstörende Naturgeist, von dem in Goethe's Faust gesagt wird:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Brahma, Wischnu und Siwa sind also nicht drei verschiedene Götter, sondern nur verschiedene Namen für die besonderen Erscheinungsformen, Existenzweisen oder Bedeutungen des einen göttlichen Wesens. Jede der drei genannten Formen des göttlichen Wesens wurde ursprünglich einzeln gedacht, so daß in den verschiedenen Gegenden das allgemeine Wesen unter einem dieser Namen und einer der angegebenen Bedeutungen vorgestellt und verehrt wurde, je nachdem man es nach der einen oder andern Seite der in ihm enthaltenen Beziehungen zur Welt auffaßte und benannte. So theilten sich die Inder in Verehrer des Brahma, in Anhänger des Wischnu und des Siwa. Diejenigen, welche das göttliche Wesen als Wischnu verehren, sind dem Ruhigen, Erhaltenden und Sanften geneigt, womit denn die uralte Scheu zusammenhängt, irgend ein lebendiges Wesen zu beleidigen oder zu tödten. Die Anhänger des Siwa dagegen folgen mehr einer rohen, wilden Gesinnung und sind dem Kriege zugethan. Die Zusammenfassung der drei Seiten des allgemeinen Wesens zu der sog. Trimurti ist erst ein Werk der späteren indischen Mythologie und Philosophie. Sie gehörte aber nie in Indien zum allgemeinen Volksglauben, welcher stets an der Einheit des göttlichen Wesens festhielt.

Die religiöse Anschauung dieser zweiten Religionsstufe der Inder gestaltete sich unter Vermittelung des Denkens zu einer bestimmten Religionslehre, welche in drei miteinander zusammenhängenden Abstufungen, dem Lamaismus, Buddhaismus und Brahmaismus die dritte und letzte Stufe der indischen Religion bildet.

Das allgemeine Wesen ist an sich nur die Möglichkeit und der Trieb, die Erscheinungen zu erzeugen oder sich in denselben zu verwirklichen. In den Naturdingen lebt und wirkt es als unbewußter Naturtrieb; erst im Menschen

gewinnt es Persönlichkeit und wird zu einer concreten geistigen Existenz. In ihm und durch ihn erst kommt es zum Bewußtsein seiner selbst. Denn da das allgemeine Wesen aller Dinge auch im Menschen zur Erscheinung kommt und dieser nichts als eine bestimmte, individuelle Gestalt desselben ist, so wird es sich selbst gegenständlich, wenn sein Begriff vom Menschen gedacht wird. Diese Einsicht erwachte schon bei den Indern. Allein zunächst war es nur ein einzelner Mensch, in welchem sich auf diese Weise das Wesen selbst vorstellte. Er ward sich der Thatsache bewußt, daß der Weltgeist im Menschen zum Bewußtsein seiner selbst und zum Denken seines Begriffes gelange. In diesem hatte sich demnach zuerst das allgemeine göttliche Wesen selbst erfaßt und er trat mit der Bedeutung auf, der erschienene Gott zu sein. Die andern Menschen, welche sich nicht zum Selbstbegriffe Gottes erhoben, stellten sich von selbst als untergeordnete, endliche Geister unter den zum Gott gewordenen Menschen, verehrten ihn als geistlichen und weltlichen Herrn, beteten ihn als den sichtbaren, wirklichen Gott an und brachten ihm ihre Opfer dar. Die Inder nannten dieses erste Individuum Lama.

Da nun aber der erste Mensch, in welchem die Naturmacht persönlich wurde und zum Denken ihrer selbst gelangte, auch wie alle andern Menschen einen Körper hatte und also mit einer vergänglichen Seite behaftet war, so mußte er, wie sie, vergehen. Er starb und wurde nun als der unsichtbare Gott in den Erscheinungen betrachtet. Diese zweite Thatsache des entwickelteren religiösen Bewußtseins bildet das Wesen des sog. Buddhaismus, in welchem diese Anschauung zur Religionslehre wurde und die Bildung einer Hierarchie herbeiführte. Ein Königssohn Gautama lebte im 6. Jahre v. C. als Sakjamuni, d. h.

als Einsiedler, wurde Buddha, d. i. ein Weiser, Philosoph, und gelangte ebenfalls zur Stufe des sich selbst wissenden Gottes. Er war also nur eine Wiederholung jenes ersten Individuums, welches auch Buddha, ein Weiser war und dann als Lama angebetet wurde. Gautama ward nach seinem Tode von seinen Anhängern unter dem Namen Buddha als Gott verehrt. In Folge des von ihm als Einsiedler gegebenen Beispiels, bildete sich ein System von Weisen (Buddhas), Einsiedlern, Mönchen und Klöstern. Eine förmliche Hierarchie entstand, deren Spitze der Dalai Lama als oberster Priester, als geistlicher und weltlicher Herr einnahm.

Nach einer andern Seite hin ist der Brahmaismus eine Folge der Einsicht, daß der Weltgeist im Menschen persönlich und seiner selbst bewußt werde. Denn sobald erst ein Individuum die Bedeutung erlangt hat, der sichtbare und concret gewordene Gott zu sein, so kommen dadurch auch Andere zu der Erkenntniß, daß sich das allgemeine Wesen im Menschen begreife. Die an dem einen Individuum angeschaute Thatsache wird zur allgemeinen Wahrheit, und Viele erheben sich gleichfalls zum Denken des Weltgeistes und sind nun eben so berechtigt, mit der Behauptung aufzutreten, daß sich auch in ihnen Gott begriffen habe und sie daher ebenfalls der sich wissende Weltgeist, der erschienene Gott seien. Sie bilden dann gleichsam eine Geisterkette, in welcher jedes Glied der sich wissende Gott ist. Sie grenzen sich als Kaste ab und bilden eine geschlossene, über Himmel und Erde gebietende Macht. Denn die andern Individuen, welche in der Sinnlichkeit und den endlichen, zufälligen Interessen des äußern Lebens hängen bleiben und die Erscheinungswelt nur sinnlich anschauen, ohne ihr Wesen zu begreifen, stehen unter ihnen. Dieses Reich der Wissenden sind die Brahminen.

Sie entwickeln nun die in dem göttlichen Wissen enthaltenen Bestimmungen und geben so die folgende Lehre.

Das allgemeine Wesen oder die Substanz, d. h. die geistige Unterlage der wirklichen Welt heißt Brahm. Als die Möglichkeit und der Trieb zu erscheinen, sich zu incarniren, wird es Wischnu, Krischna rc. genannt. Aber es ist auch zugleich die Macht, alle einzelnen Dinge, welche es geschaffen hat, wieder zu vernichten und sich so aus dem Wechsel der Erscheinungen in seiner Einfachheit und Allgemeinheit wieder herzustellen. Als diese Fähigkeit heißt es Mahadewa und Siwa. So ist Gott an sich beschaffen. Als die Einheit dieser drei Bedeutungen erhält es den Namen Trimurti. Diese verwirklicht sich nun zu den Gestalten der Natur und dem Reiche der endlichen Geister, welchen die Maja, d. i. der Schein der vor dem Geiste vorüberschwebenden Bilder und Erscheinungen entgegensteht. Aber die Trimurti muß auch nach ihrer Verwirklichung durch die Erscheinungswelt hin zu sich zurückkehren und sich geistig erfassen, um Das, was sie an sich war, nun auch für sich zu werden. Sie thut dies im Menschen und zwar im Brahminen. Wenn dieser die Außenwelt, seine individuellen Interessen und die sinnlichen Anforderungen der Natur aufgiebt, sich ganz in das Anschauen des Wesens versenkt und die in demselben enthaltenen geistigen Bestimmungen denkt, so wird sich damit das allgemeine Wesen selbst gegenständlich und begreift sich selbst und seine Erscheinung. Denn der Brahmine, an sich schon eine bestimmte Gestalt des Wesens selbst, gewinnt eine allgemeine Bedeutung, wenn er, sein individuelles Sein vergessend, nur die im Begriffe des Weltgeistes liegenden Bedeutungen sich vorstellt und so zum allgemeinen Denken sich erhebend mit dem Weltgeiste selbst eins wird.

Das reine Resultat der indischen Religionslehre ist

also der Weltgeist, wie er im Brahminen zum Selbstbewußtsein gelangt. Aus der Beschaffenheit des Brahminen ergiebt sich zugleich die Anschauung, welche aus der indischen Religionsstufe hervorgeht und das Wesen der persischen Religion oder des sogenannten Parsismus bildet, welcher von derselben Naturansicht wie die indische Religion ausging und von Zoroaster weiter durchgebildet wurde.

Der Brahmine ist also der zum Bewußtsein seiner selbst gekommene Brahm. Da nun die ganze Erscheinungswelt die Verkörperung Brahms und somit dieser in Wirklichkeit selbst ist, so existirt Brahm offenbar in zwei ganz verschiedenen und von einander getrennten Formen. Sobald er sich im Brahminen zum reinen Denken seines Wesens erhebt, denkt er nur seinen Begriff mit den in ihm enthaltenen allgemeinen Bestimmungen, macht sich nur in seiner geistigen Bedeutung oder als Geist zum Gegenstand seiner Vorstellung und scheidet die natürliche Seite seiner Existenz und die individuellen Gestalten der Erscheinungswelt von sich aus. So trennt er sich von sich selber und zerfällt in zwei sich widersprechende Seiten. Einerseits ist er der sich wissende Gott. Auf der andern Seite erscheint er als das Reich der Naturgestalten und der endlichen Individuen, ohne sich seines Wesens bewußt zu sein. Der Wechsel dieser beiden Existenzweisen Brahms zeigt sich am Brahminen. Dieser denkt das Wesen der Welt, weiß dann nichts von den individuellen Erscheinungen, die er unberücksichtigt liegen läßt, und ist so der sich wissende und sein Wesen denkende Brahm. Dann ist er wieder in die Zufälligkeit des Lebens hingenommen, ist Mensch und als solcher wie alle Menschen den Schranken der Endlichkeit unterworfen. Er schaut dann in sinnlicher Weise die Dinge an, lebt und handelt wie andere Menschen, geht seinen zufälligen Interessen nach. Er muß

essen, trinken wie Andere, ein Kopfschmerz hindert ihn, sich in das reine Denken des Allgemeinen zu versenken, des Schlafes gar nicht zu gedenken, welcher Brahm, den absoluten Geist völlig seiner selbstbewußten, geistigen Existenz beraubt. Hieraus geht hervor, daß Brahm an sich nichts ist, sondern erst in der endlichen Welt eine concrete Existenz gewinnt; daß ferner die Welt oder er als endliches Dasein in den Zwiespalt und Kampf zweier Daseinsweisen zerfällt: in das Reich der allgemeinen Begriffe oder Ideen, welche den Inhalt des im Brahminen gesetzten göttlichen Wissens bilden, und in die individuellen Erscheinungen, in welchen jene Begriffe verwirklicht sind.

Zu dieser Einsicht, daß im zeitlichen Leben kein ewig zu sich zurückgekehrter und seine ganze Erscheinung geistig in sich zurückfassender Brahm existiren könne, gelangten die Inder nicht. Die persische Religion hebt dagegen mit dieser Erkenntniß an. Sie stellt sich die beiden Existenzweisen des allgemeinen Wesens als zwei selbständige Geister vor, an welche sie jenen Kampf des endlichen Lebens knüpft: Zeruane-Akherene, d. h. das eine Unendliche, die Ewigkeit existirt als der Zwiespalt zweier Geister des Ormuzd und Ahriman. Jener ist das wahre Wesen der Welt, der Inbegriff der reinen Ideen, welche in dem göttlichen Wissen enthalten sind, weßhalb er auch die allein gute Existenz, der reine und gute Geist ist. Die ewigen Ideen, welche er in seinem Denken vereint, werden in der religiösen Vorstellung zu der Schaar guter Engel, den Fervers, welche in seinem Honover, d. h. seinem ewigen Sein zusammen sind und seine Macht bilden. Ahriman dagegen repräsentirt die unwahre Gestalt des Geistes, die diesem entfremdete zufällige Erscheinung. Es ist daher der böse Geist. Die Schaar seiner Engel, die Dews, die schlimmen Quälgeister, welche

das Wissen des guten Geistes durchbrechen und ihn dadurch um seine eigenthümliche Existenz bringen, erscheinen in den verschiedensten Gestalten des endlichen Lebens. Theils treten sie in feindlichen Naturgestalten vor, wie Schlangen, Wölfen, Fliegen ꝛc., oder in bösen Menschen, theils als die Bedürfnisse, Uebel und Mängel des irdischen Lebens, wie Essen, Trinken, Laster jeder Art, Kummer und Sorgen, Krankheit, Schlaf und Tod. Sie greifen den guten Geist an und entreißen ihm seine Fervers, d. h. sie rauben ihm seine Ideen, verhindern ihn am Denken. Damit hört er auf zu existiren; denn sein wesentliches Sein beruht im Denken der Ideen. Aber Ormuzd besiegt auch wieder den Ahriman und seine Geister, er macht sich von ihnen los und fesselt sie unter die Macht des Geistes. Jedoch dauert es nicht lange, so erheben sich die Besiegten von Neuem und der alte Kampf bricht wieder aus, um sich in's Unendliche fort zu wiederholen.

Sobald nun einmal im Geiste das Bewußtsein über einen Zwiespalt erwacht, entsteht sofort auch das Bedürfniß ihn zu lösen. So war es auch mit dem Parsismus. Er war von der Idee der Einheit des Wesens ausgegangen, erkannte darauf, im Fortschritt über die indische Religion, daß das Wesen in einen endlichen Dualismus auseinander gehe und stellte daher zugleich die Forderung, ihn aufzuheben, indem er die Erwartung aussprach, Zeruane-Akherene werde dermaleinst aus dem Kampfe zur Einheit zurückkehren und der Gott werden, welcher Alles in Allem ist.

Weil aber die persische Religion in dem falschen Wege, welchen die indische eingeschlagen hatte, um das wahre Wesen Gottes zu erkennen, weiter ging, so war sie nicht im Stande, jenen Widerspruch selbst zu lösen. Die Inder waren nämlich nicht zu der Erkenntniß gelangt, daß sich Gott nur durch sich selbst und die ganze

Erscheinungswelt, nicht aber in einer einzelnen Erscheinung ganz in sich zurückfassen könne. Eine einzelne bestimmte geistige Existenz, wie der einzelne Mensch, kann nicht der geistige Zusammenschluß aller geistigen Existenzen sein. Der Gott, welcher Alles in Allem ist, oder die Unendlichkeit des göttlichen Wesens geht nicht in einer endlichen Gestalt auf. Das ganze Wesen macht sich zur Welt der individuellen Erscheinungen des Geistes und der Natur, und faßt die ganze Erscheinungswelt mit allen individuellen Gestalten derselben ewig in sich zurück, als die sich wissende, concrete Totalität alles individuellen Lebens. Anstatt zu diesem Satze fortzuschreiten, verlegten sie den ewigen Geist und Selbstbegriff der Welt in eine bestimmte Form des endlichen Geistes, in das Denken. Dadurch brachten sie ihn in Zwiespalt mit sich selbst und seiner Erscheinung und setzten ihn zugleich zu einem bloß abstracten Begriffe herab. So ist im Brahminen dieser Zwiespalt vorhanden; denkt er die Idee Gottes, so läßt er die Vielheit aller individuellen Erscheinungen unbegriffen außer sich liegen. Schaut er dagegen die Dinge nur sinnlich an und nimmt sie in die unmittelbare Erfahrung auf, so denkt er nicht die Ideen und ist nicht absoluter Geist. Zugleich ist aber auch der im Brahminen sich denkende Brahm oder das Wesen nicht concreter Geist, sondern nur ein gedachter, abstracter Begriff. Wenn sich der Brahmine Gott oder Brahm vorstellt und denkt, hat er damit nicht Gott selbst, sondern nur eine Vorstellung, einen Begriff von ihm in seinem Denken und noch dazu nicht den ganzen Begriff Gottes. In diesem als dem Begriffe des Alls sind die Begriffe aller, selbst der individuellsten Erscheinungen enthalten. Das Wissen des Brahminen bezieht sich aber nur auf das Wesentliche, Allgemeine in der Erscheinungswelt, auf die Gattungen, nicht auf die indivi-

duellen Gestaltungen. Denn was ist Brahm, Krischna u. s. w. anders als das Bleibende, Wesentliche in den Erscheinungen, also die Gattung, das Generelle, welches ewig ist, während das Individuelle vergeht. Die Gattungen existiren aber als solche nicht in der Wirklichkeit, in welcher nur Individuelles vorhanden ist. Sie haben daher keinen andern Ort der Existenz, als den Geist, welcher sie denkt, und existiren nur als gedachte, als abstracte Begriffe, welche der Verstand aus den Merkmalen der individuellen Dinge abgeleitet hat. In so fern aber das Wesen nichts ist, als der Inbegriff aller Gattungen oder allgemeinen Begriffe, so existirt es auch nur im Denken oder als Gedachtes und der Begriff des Wesens ist das Wesen selbst. Der Begriff Gottes mit den in ihm enthaltenen allgemeinen Bestimmungen bildet nunmehr selbst die eine Klasse individueller endlicher Existenzen, nämlich die Gattung der abstracten Begriffe. Die andere Klasse von Existenzen sind ihnen gegenüber die individuellen concreten Einzelheiten, woraus dann erhellt, daß jene Begriffe nicht die Totalität sind. Vielmehr zerfällt diese in den endlichen Dualismus der Begriffe und Realitäten. Und so stehen wir denn wieder beim *persischen* Dualismus. Das *All*, das *Unendliche*, *Brahm* zerfällt in den Zwiespalt des *Ormuzd* als des Complexes der abstracten Begriffe, und des *Ahriman*, welcher die Gattung aller zufälligen, concreten Einzelheiten repräsentirt.

Der *Parsismus* stellte nun zwar die Forderung, daß *Zeruane-Akherene* diesen Zwiespalt in sich aufheben und mit sich zusammengehen solle, um Alles in Allem zu sein. Aber wie war eine Lösung möglich, nachdem der Zwiespalt als ein nothwendiger und ewiger anerkannt und an zwei ewige Wesen, *Ormuzd* und *Ahriman*, vertheilt war. Schon die Erwartung und Hoff-

nung, daß einst der Tag kommen werde, wo Gott seine Einheit wiederherstellen und der wahrhaft ewige absolute Geist sein würde, war ein Irrthum. Denn wenn Gott der Grund jenes Dualismus ist, so kann dieser nur unter der Bedingung existiren, daß er in der Einheit Gottes getragen, zusammengefaßt und somit gelöst ist. Ueberhaupt wann Gott die geistige Einheit der Welt sein soll, so kann und braucht er dies nicht erst zu werden. Denn auf keinen Fall kann eine Ewigkeit an einem bestimmten Zeitpunkte beginnen. Also hat Gott, das unendliche Wesen, Brahm, Zeruane-Akherene allen Dualismus in sich aufgehoben und existirt ewig als der eine absolute, d. h. in sich vollendete und über allem endlichen Widerspruche wahrhaft erhabene Geist.

Dieses Resultat spricht der jüdische Monotheismus aus, in welchem daher die religiöse Entwickelung, welche mit dem indischen Pantheismus anhob und sich im persischen Dualismus fortsetzte, ihren Abschluß erreichte. Hier erst erscheint das Wesen, die allgemeine Substanz zum selbstbewußten Geiste verklärt. Die indische Religion war von der unbestimmten natürlichen Grundlage der endlichen Erscheinungswelt ausgegangen. Die weitere Fortführung, welche das Wesentliche in der persischen Religion bildet, besteht dann darin, daß das Product des allgemeinen Wesens, die Erscheinungswelt als Dualismus erkannt und die Forderung ausgesprochen wird, daß die Substanz durch den Dualismus oder die Wechselwirkung mit sich selbst zum Bewußtsein gelange. Die Substanz als ewige Persönlichkeit, oder als selbstbewußter Geist ist sodann die wesentliche und bestimmende Idee des Hebraismus.

„Gott ist ein Geist, außer welchem es Nichts giebt und der keine andere Götter neben sich duldet." In die-

sem einen Satz ist das ganze Wesen des jüdischen Monotheismus ausgesprochen. Alles Weitere ergiebt sich von selbst. Sofort war damit gleich anfangs der Dualismus zweier feindlichen Mächte abgewiesen und das All als der eine Geist bestimmt. Weil er allein der ewige Geist ist, so giebt es weiter keine individuellen Geister, welche auch ewig und durch sich selbst sind. Denn sonst wäre Gott keine Einheit, sondern eine Vielheit. Alles, was daher außer Gott existirt, ist nicht ewig oder trägt den Grund seiner Existenz nicht in sich selbst, sondern ist geschaffen und muß, weil nur Gott allein ewig ist, vergehen, wie es entstanden ist. Weil aber außer Gott nichts existirt, und nichts aus ihm hervorgehen kann, widrigen Falls sich sein ewiges Wesen verändern würde, so schafft er die Welt aus Nichts durch die bloße Kraft seines Schöpferworts. Und so entstand neben Gott eine werdende Welt, die mannichfaltigen Naturgestalten und sein edelstes Geschöpf, der Mensch. Sie entstehen, wenn er seinen Geist schickt, und vergehen wieder, wenn er ihn zurückzieht, um ihn in andere Gestalten auszusenden. „So er spricht, so geschieht es, so er gebeut, steht es da. Er lässet aus seinen Odem, so werden sie geschaffen, und erneuert die Gestalt der Erde. Verbirgt er sein Angesicht, so erschrecken sie. Er nimmt weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub.“

Der Hauptmangel der jüdischen Religion bestand darin, daß der Mensch oder der bestimmte Geist als vergänglich betrachtet wurde. Dies widerspricht der Ewigkeit Gottes. Ist er wahrhaft ewig, so ist es auch sein Geschöpf. Weil sein Wissen und Schaffen nicht wie das des Menschen ein zeitliches ist, so ist auch Alles, was er weiß und erzeugt, in seiner Ewigkeit gegründet und gehalten und wird durch sein Wissen und Thun verewigt. Jenen

Mangel tilgten die polytheistischen Religionen, in welchen der endliche Geist zu seiner absoluten Berechtigung gelangte.

Die übrigen asiatischen Religionen, in welchen das Princip der Einheit Gottes vorherrscht, sind dem Wesen nach von untergeordneter Bedeutung. Die drei Hauptvölkerstämme Asiens sind die Arier, Chinesen und Semiten. Zu den Ariern gehören außer den Indern und Persern die Armenier. Diese blieben ohne eine originelle geistige Entwickelung. Sie wurden ein Mischlingsvolk, verlören so alle Eigenthümlichkeit des geistigen Strebens und haben daher auch in der Kunstgeschichte keine selbständige Bedeutung. Die Chinesen empfingen ihre Bildung von Indien. Sie kamen aus eigener Kraft nicht über die untersten Stufen der Naturreligion. Seit dem ersten Jahrhundert nach Christi Geburt breitete sich der Buddhaismus in China aus und herrscht noch jetzt über den größern Theil dieses Reichs. Semitische Völker sind außer den Juden die Phönizier, Ueberreste der alten Cananiter, die Babylonier, Assyrer und besonders die Araber. Der Religion der drei ersteren lag, wie der aller semitischen Völker, eine monotheistische Anschauung zum Grunde, welche jedoch mit den Elementen einer einfachen, ursprünglichen Naturreligion Hand in Hand ging; während sich aber bei den Juden die Naturanschauung vergeistigte und zu einem reinen Monotheismus gestaltete, brachten es jene zu keinem geistig entwickelten religiösen Bewußtsein und daher auch zu keiner eigentlichen Kunst.

Auch die Religion der Araber war schon vor dem Islam monotheistisch und der jüdischen, wie sie vor ihrer Ausbildung durch das Mosaische Gesetz beschaffen war, nahe verwandt. Sie verehrten Abraham als ihren

Stammvater. Die Sage verknüpfte ihn mit dem heiligen Stein zu Mekka. Er hatte einst auf diesem Steine gestanden und ihn dadurch geheiligt. Unter den Juden trat nun Moses auf und erhob die abrahamitische Religion zu universeller Bedeutung. In Arabien blieb dagegen die alte Religion, und obwohl sie immer mehr sank und nur durch die Dichter mit Mühe religiöse Gesittung erhalten wurde, so lebte doch das Andenken an den Monotheismus bis auf Muhammed fort. Durch den Verfall der alten arabischen Lebenselemente und die Berührung und Bekanntschaft mit fremden Religionen war seine neue Lehre vorbereitet. Sie ist eine äußerliche, willkürliche Zusammensetzung einzelner, aus ihrem wesentlichen Zusammenhange losgerissener Elemente fremder Religionen. Vor allen Dingen hielt Muhammed die Einheit und Geistigkeit Gottes fest, wie sie der Hebraismus aufgefaßt hatte. Daher lehrte er im Gegensatze gegen die christliche Dreieinigkeit: Gott ist ein Geist, er kann schaffen, aber er wiederholt nicht sein eigenes Wesen in einem andern Geist. Abweichend vom strengen Hebraismus nahm er sodann besonders aus dem Christenthume die Lehre von der Unsterblichkeit und der Ausgleichung und Vergeltung nach dem Tode. Daraus entsprang denn als höchste Lebensaufgabe des religiösen Individuums das Gebot des Kampfes gegen das Böse, gegen die Selbstsucht und alle feindlichen Mächte des Lebens und der Islam, d. h. die unbedingte Hingabe des geistigen Menschen an Gott, Aufopferung des Egoismus und die mystische Versenkung in die Alleinheit Gottes. In dieser Hingabe sind Alle vor Gott gleich, alle Moslemin sind in dieser Hinsicht Brüder; König und Bettler haben keinen Vorzug vor Gott. Hiebei beging jedoch Muhammed den Fehler, daß er die religiöse Erkenntniß und Vereinigung mit Gott von seiner Auctorität

abhängig machte und so den innern Keim der höchsten Erkenntniß und die freie geistige Hingabe an Gott gewaltsam unterdrückte. Denn den Schlußstein seiner Lehre bildet der Satz: es ist ein Gott und Muhammed ist sein Prophet; alle Erkenntniß ist an seine Ansprüche im Koran gebunden.

Wo aber die Hingabe an das höchste Wesen nicht durch die Selbstbestimmung des Gemüthes bedingt, sondern durch ein starres Gesetz äußerlich geboten wird, wo die Erkenntniß nicht aus den im Geiste vorhandenen Keimen sich frei entfaltet und an eine unwandelbare äußere Auctorität gefesselt ist, da kann es nicht ausbleiben, daß das Gebot übertreten, die Auctorität bezweifelt wird. So geschah es denn auch in dem Islam. Im Anfang konnte wohl Muhammed als Auctorität gelten; aber später, wo neue Verwickelungen eintraten, neue Ideen auftauchten, wo Macht und Reichthum eine angeborene Sinnlichkeit zum Genusse reizten, konnten die Einzelnen, nicht gewohnt, Gott durch den eignen Geist zu erkennen und sich unmittelbar zu ihm hinzuwenden, auch die Religion des Meisters nicht vollkommen erhalten. Schon gegen Ende des neunten Jahrhunderts waren die Kalifen nicht mehr dem Propheten ähnlich. Sie verfielen in Luxus und Schwelgerei, setzten sich über die Vorschriften des Koran hinaus; und dasselbe fand darum auch mehr oder weniger bei den einzelnen Moslemin Statt. Wo man nun über den Koran hinausging, berief man sich auf die Sunna oder die Ueberlieferung, auf die nicht im Koran aufgezeichneten Erzählungen von Dem, was Muhammed gesagt und gethan haben sollte. So bildete sich in jener Zeit die große Spaltung im Islam in die Sunniten, welche die Tradition vertheidigten und dem Denken, der Wissenschaft und Kunst eine größere Freiheit gestatteten, und in die, welche sich streng an den Koran hielten und jede Abweichung da-

von verdammten. Sie wurden Schiiten genannt, weil sie sich an die Schia, d. h. die Secte oder Faction der Aliden, eines von der Regierung verdrängten Zweigs der Familie Muhammeds, anschlossen.

Außerdem entstand eine Menge anderer Secten, welche alle darauf hinwiesen, daß der Islam in seiner starren Gesetzlichkeit nicht ausreiche. Unter diesen ist jedoch nur eine für die Kunst und die geistige Entwickelung des Orients von Bedeutung, der Sofiismus, welchen man im Vergleiche mit dem Rationalismus der Sunniten und der Orthodoxie der Schiiten den Mysticismus des Islam nennen kann. Die Secte der Sofis, d. h. der Weisen, Einsiedler, welche wahrscheinlich in Syrien im neunten Jahrhundert entstand und vom elften bis in's vierzehnte Jahrhundert blühte, gehörte nicht zum Islam allein, schloß sich aber eng an denselben an. Ihre Lehre beruht, wie die der Buddhas und Brahminen, auf der Einkehr des Menschen in sich und der Versenkung des Geistes und Gemüths in die Anschauung des göttlichen Wesens.

Je mehr über den äußeren Spaltungen das Wesentliche in der Religion vergessen und der todte Buchstaben herrschend wurde, desto mehr fühlten einzelne große Geister den Drang, alle äußere Religion aufgebend sich wieder in unmittelbaren Verkehr mit Gott zu setzen und so die Religion im eignen Innern wiederherzustellen. Darum fordert der Sofiismus vor Allem gänzliches Aufgeben jeder äußerlich angenommenen unklaren Ansicht, damit Jeder ungetrübt die Wirkungen Gottes in sich fühlen und seine Stimme vernehmen könne. Dies ist aber nur möglich, wenn der Mensch zugleich jedes Vorurtheil über die äußeren Dinge, jeden Haß, alle Feindschaft aufgiebt und mit der ganzen Natur und allen Menschen in Frieden lebt. Nur wenn er alle Menschen als gut betrachtet und

in allen das Gute fühlt und liebt, steht er auch mit dem höchsten Wesen in Frieden und Freundschaft; und lebt er so in Gott und giebt freudig sein ganzes Selbst an ihn hin, dann wird er auch das Einzelwesen immer wieder mit neuer Liebe umfassen und sich vor Sünde und Irrthum bewahren; denn

„wo die Lieb' erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkele Despot.
Du, laß ihn sterben in der Nacht
Und athme frei im Morgenroth."

So ist der Sofiismus die höchste geistige Erscheinung im Islam. Die ausgezeichnetsten Geister sind ihm gefolgt, das Schönste und Edelste schloß sich ihm an. Namentlich wurde die Poesie durch ihn erneuert und zu einer sinnigen Naturanschauung, einer gemüthlichen Betrachtung des Alllebens hingezogen, wie sie schon in dem Brahmaismus und Buddhaismus vorherrschend war. Wie auf dem Gebiete dieser Religionsstufen sehen wir daher auch im Sofiismus den Zustand der Vereinzelung aus dem Streben, sich ungestört in die Anschauung Gottes zu versenken, hervorgehen. So brachte der Sofiismus die Bettelmönche hervor, die Fakirs, d. i. die Armen oder, wie sie im Persischen genannt werden, die Derwische, d. h. „die zur Thüre hineingehen", nämlich um zu betteln. Diese Neigung zum einsamen und klösterlichen Leben kam jedoch erst allmählig auf. Die ersten Sofisen zogen sich durchaus nicht unthätig von dem Leben zurück. Zu den größten Sofis gehören Dschuneid, Dschelal Eddin Rumi, Ferid Eddin Attar, Hafis, Sadi, Dschami. Doch fehlte es auch nicht an unbedeutenderen Geistern, welche den sofischen Zustand nur äußerlich nachahmten. Andere gingen erst im Alter zum Sofiismus über, wenn sie das Leben genossen hatten.

Da in der religiösen Anschauung der Inder, Perser und Juden Gott als die einzig wahre, gute und wesentliche Existenz, alles Uebrige aber als unwesentlich, zufällig, unwahr, böse, nichtig, als bloßer Schein betrachtet wird, so hat bei allen drei Völkern die Kunst, deren Aufgabe nur ist, das Wesentliche und wahrhaft Seiende darzustellen, hauptsächlich nur das Göttliche zum Inhalt und trägt vorherrschend einen religiösen Charakter. Die verschiedene Auffassung des göttlichen Wesens bedingt nun im Einzelnen einen bestimmten Unterschied im Inhalte der Kunst, in der Richtung der künstlerischen Phantasie und der Kunstform jener Völker.

Den Inhalt der indischen Kunst bildet das allgemeine Wesen unter zwei Gesichtspunkten. Zunächst kommt es an sich in Betracht, als der ureine Gott in seinem ewigen Processe, wonach er sich in der Erscheinungswelt verkörpert, aus ihr wieder auftaucht und als Allgemeines in sich zurückkehrt. Indem das dem Allgemeinen gegenüberstehende und sich von ihm absondernde Individuum diesen Proceß verfolgt und gestaltet, schafft es eine Sage von dem Wesen Gottes, seinen Incarnationen und seinem Selbstbegriffe. Die einfache Vorstellung dieses Processes der Verendlichung des an sich unendlichen Gottes und der Verunendlichung des Endlichen breitet sich so zu einem reichen Inhalt aus. Die mannichfaltige Reihe der Verkörperungen und Thaten Brahms wird festgehalten, wodurch zugleich der eine Gott in eine Vielheit göttlicher Erscheinungen oder Wesen auseinandergeht, welche aber immer wieder nur der eine Gott sind. Er erscheint bald in Thiergestalt, bald als Held wie Manus, Rama u. s. w. Diese Mannichfaltigkeit gewinnt erst da eine einfachere Gestalt, wo die Vorstellung festgehalten wird,

daß der Gott im Menschen, sei er nun Lama, Buddha oder Brahmine, zum Selbstbegriff gelange.

Eine zweite Aufgabe der indischen Kunst liegt darin, die verschwindenden zufälligen Erscheinungen der endlichen Welt im Gebiete des geistigen und natürlichen Lebens zum Inhalte zu machen, auch wenn sie nicht unmittelbar mit der Gottheit in Verbindung gebracht werden; denn jede derselben ist doch auch nur die Erscheinung des Alles aus sich herauswirkenden Weltgeistes und in jeder scheinbar zufälligen und unwesentlichen Gestalt kann ja möglicherweise der Gott verborgen sein. Daher wird auch das Natur- und Menschenleben außer Gott Inhalt der Kunst, aber nur mit der Bedeutung einer unwesentlichen Scheinwelt, mit welcher die Maja ihr Spiel treibt und in der sich eine Gestalt willkürlich in die andere verwandelt. Der pantheistische Proceß, wonach das Thier, der Mensch rc. stirbt, sich in chemische Stoffe zersetzt, aus welchen wieder andere Thier- und Pflanzenbildungen hervorgehen, wird von der religiösen Vorstellung zu einem bunten Spiele von Verwandlungen selbständiger Wesen, zu einer Welt voll Wunder umgebildet. Alle Gestalten erhalten Persönlichkeit, die Pflanze hat ihre Seele, wie das Thier und der Mensch; Affen, Schlangen, Vögel reden und handeln wie Menschen, verwandeln sich auch wohl in einander und tauschen so die Rollen aus, kurz alle sind in stätem Wechsel und Wandel begriffen. Die Seelen gehen aus einem Körper in den andern über und kehren in das Urwesen zurück. Daher hat nun auch der Mensch das Bedürfniß, von dem Wechsel der Sinnenwelt sich los zu machen und in reiner Beschaulichkeit in den allgemeinen Geist zu vertiefen. Zu dem Zwecke sucht er durch sinnliche Entbehrungen, körperliche Schmerzen und Büßungen aller Art die Sinnlichkeit zu ertödten, um den Geist zu befreien. Endlich entsteht daher

auch die Sehnsucht, eine irdische Hülle nach der andern abzuwerfen, um in den Urgeist zurückzusinken. So wandert der fromme Inder, der Vereinigung mit seinem Gott entgegenstrebend, bis auf den in ewigem Schnee starrenden Gipfel des Gangoutri, wo die heilige Quelle des Ganges entspringt, um sich ohne Beben im Rausche seiner religiösen Begeisterung vom Felsen herab in den in schwindelnder Tiefe brausenden Fluß zu stürzen.

Hienach ist zwar der Inhalt der indischen Kunst durchaus nicht beschränkt. Keine Seite des Lebens bleibt unberücksichtigt. Allein in dieser Form eignet er sich nicht zu einer idealen Gestaltung. Denn weder das Unendliche noch das Endliche wird auch nur einigermaßen richtig aufgefaßt. Das Unendliche, Gott, kann hier nicht in seinem Verhältnisse zur Endlichkeit das Prädicat der Erhabenheit erhalten, wie es eigentlich seinem Wesen zukommt. Denn was ist der Brahm an sich? Nur die Möglichkeit, sich zu verkörpern. Die Erscheinung steht daher als Wirklichkeit über dem Wesen, weil dieses als bloße Möglichkeit, die sich noch nicht verwirklicht hat, an sich nichts ist. Geht aber Brahm ganz in dem Wechsel der Erscheinung auf, so wird er ein Endliches und ist als solches nicht unendlich erhaben. Eben so wenig kann er in seinem Selbstbegriff erhaben genannt werden. Es wäre dies nur dann, wenn er wirklich seine ganze Erscheinung in sich zurückfaßte und geistig beherrschte. Allein statt dessen geräth er nur, wie sich im Brahminen zeigt, in Zwiespalt mit sich und der Erscheinungswelt und begreift nichts weniger als die ganze Endlichkeit. Eher ließen sich schon Brahm und der Brahmine als komische Figuren bezeichnen, wenigstens von einem höhern Gesichtspunkte der Betrachtung, als dem indischen, aus. Denn komisch ist allerdings der Widerspruch zwischen der Möglichkeit und dem Triebe des Wesens, sich

zu verwirklichen, und der Wirklichkeit selbst. Brahm soll die unendliche Schöpferkraft sein und die Macht besitzen, ganz zu erscheinen. Die glänzendsten Schilderungen seiner Größe und Herrlichkeit werden vorausgeschickt. Man erwartet, er werde nun seine ganze Wesensfülle offenbaren, und seine Erscheinung dem Wesen ganz entsprechen. Aber mit einem Male löst sich die Erwartung in Nichts auf. Denn Vater Brahm kommt in winziger Gestalt zum Vorschein, als Fischchen, als Schildkröte oder als Affe u. dergl., und täuscht gewaltig die große Meinung, welche man von ihm hegte. Einmal in der Erscheinungswelt angelangt, tummelt er sich in den einzelnen Gestalten umher und ist überall und nirgends. Obgleich er die unendliche Macht sein soll, das, wozu er die Möglichkeit ist, auch zu verwirklichen und zu erhalten, macht er doch unbegreiflicher Weise von dieser Macht keinen Gebrauch. Alles was er hervorbringt, wird wieder zu nichte. Dann schafft er heute diese, morgen jene Gestalt, und kann mit seinen Productionen nie fertig werden, so daß man doch am Ende an seiner Allmacht zweifeln und ihn eine Zwittergestalt nennen muß, welche halb möglich, halb wirklich ist, einen Theil von Erscheinungen heraussetzt und einen zurückbehält. Wahrhaft komisch wird er aber da, wo er zu sich zurückkehrt und sich zuerst von seinem schöpferischen Treiben ein wenig ausruht, nämlich im Brahminen. Hier soll er absoluter Geist sein, der Alles in Allem ist. Mit unterschlagenen Beinen unter einem schattigen Baume sitzend, schließt er die Augen und giebt sich ungestört der Beschauung seines eigenen Selbstes hin. Nichts darf ihn eigentlich stören, denn er ist ja der absolute Geist, welcher über Himmel und Erde gebietet. Aber nichts desto weniger kommen seine eigenen Erscheinungen in mannichfacher Gestalt, als Hunger und Durst, als Krankheit und Schlaf,

und lassen ihm keine Ruhe. Er muß sich damit begnügen, nur zu gewissen Zeiten sich zu denken, und selbst bei dieser Gelegenheit legt er den Herrscherstab aus den Händen und läßt seine Erscheinungen machen, was sie wollen. Denn indem er sich denkt, weiß er nichts von den individuellen Erscheinungen der Außenwelt und bekümmert sich nicht um sie, obgleich sie doch durchaus nicht unwesentlich und zufällig, sondern auch das Product seines Wesens sind

Indessen gehört zum Komischen, daß das komische Subject die Fähigkeit hat, den komischen Widerspruch, in welchem es sich befindet, einzusehen, sobald er ihm zum Bewußtsein gebracht wird, und sich darüber hinwegsetzend herzlich zu lachen. Dies kann aber der Brahmine oder der zu sich selbst gekommene Brahm nicht. Er vermag nicht den Widerspruch zu begreifen. Weil er selbst auf dem untersten Standpunkte der Weltanschauung steht, so ist er nicht bloß unfähig, einen höhern zu würdigen, sondern hält auch den untersten, weil er keinen höhern kennt, für den höchsten und blickt mit dünkelhaftem Stolze selbstselig um sich her.

Auch die endliche Wirklichkeit läßt sich so, wie sie der Inder ansah, nicht künstlerisch darstellen. Sie ist nur ein buntes, unklares, verworrenes, unstätes, haltloses Gemisch; keine Gestalt tritt in sich abgeschlossen und selbständig hervor; alle Erscheinungen schweben, wie Brahm selbst, unbestimmt zwischen Himmel und Erde und werden weder in ihrer Unendlichkeit, noch in ihrer Endlichkeit recht erkannt. Ewiges und Zeitliches spielen verwirrt durcheinander. Somit ist der ganze Inhalt der indischen Kunst zu unklar und zu sehr ohne tiefere Bedeutung, als daß er eine ideale Bildung zulassen konnte.

Das Volk, welches eine religiöse Idee, wie die indische war, in sich aufnehmen und zum Principe seines Lebens

machen sollte, mußte vorherrschend mit Phantasie begabt sein. Denn ein göttliches Wesen, welches halb Möglichkeit, halb Wirklichkeit, halb Nichts, halb Etwas, zum Theil bewußtlos in die Natur versunken, zum Theil Geist ist, und welches nur einen Theil der Welt begreift, während es doch absoluter Geist sein soll, ist nur ein Phantasma und läßt sich zwar vorstellen, aber nicht denken. Wirklich besitzen auch die Inder eine reiche, lebendige Phantasie und die Neigung, sich mit sinniger Beschaulichkeit in die unmittelbare Betrachtung des Alllebens zu versenken. Und weil die Phantasie die hauptsächlichste Fähigkeit zum Auffassen und Hervorbringen des Schönen ist, so fehlt es ihnen selbst nicht an Sinn für Schönheit. Ihre Kunstform ist nicht arm an schönen Elementen. Aber in Folge des Vorherrschens der Phantasie konnten sie es nicht zu einer harmonischen Ausbildung der kunstbildenden Geisteskräfte bringen. Es mangelte ihnen der durchdringende, klar auffassende und bestimmt sondernde Verstand und jede tiefere Einsicht in das Wesen oder die wahrhaft ideale Bedeutung der Dinge, also gerade Das, was zu der nur willkürlich bildenden Phantasie hinzukommen muß, um sie aus den Fesseln der Willkür zu befreien und zur wahrhaft freien, künstlerischen Bildungsfähigkeit zu erheben. Weil ihnen namentlich die Idee der wahrhaften Geistigkeit Gottes und der idealen Vollendung der Dinge in der Harmonie des göttlichen Weltenplanes völlig fremd blieb, so finden wir bei ihnen kein geniales Bilden, welches von der Idee des Unendlichen aus die endliche Gestalt der Dinge verklärt und ihnen das Gepräge ihrer höhern und wahren Bedeutung verleiht. Vielmehr mußten sie ihrer Anschauung gemäß die Dinge so auffassen und darstellen, wie sie in der endlichen Wirklichkeit vortreten. Denn diese ist nach ihrem Principe die höchste und letzte Form alles Seins.

So ist in ihren Kunstwerken das Schöne nur endlich-schön, das Häßliche nicht kunstschön, sondern eben so häßlich, wie es in der unmittelbaren Wirklichkeit vorliegt. Höchstens blieb es der Willkür ihrer Phantasie überlassen, den Wandel und Wechsel und die allgemeine, göttliche Bedeutung der endlichen Erscheinungen durch eine Verzerrung und Uebertreibung ihrer nächsten und unmittelbaren Gestalt zu veranschaulichen. Dies zeigt sich denn auch in ihren Vorstellungen von dem Schönen. Die Griechen blieben nicht dabei stehen, z. B. die schöne körperliche Erscheinung, so wie sie ist, in der Statue nachzubilden. Sie veredelten dieselbe durch die besondere Zeichnung des sog. griechischen Profils; durch das bedeutsam gewählte Verhältniß zwischen dem Kopf und dem übrigen Körper und andere unmerkliche Abweichungen von der gewöhnlichen Bildung entnahmen sie die Gestalt der unmittelbaren Wirklichkeit und gaben ihr durch geniale Bildung eine höhere, allgemein menschliche Bedeutung. Die Inder dagegen halten ihre natürliche, nationale Körperbildung, wie sie an sich ist, als Ideal fest, und thun nichts, ihr in der Kunst einen noch vollendeteren allgemein gültigen Charakter zu verleihen. Wo aber ihre Phantasie in die Bewegung der Erscheinungen eingeht, geben sie der unmittelbaren Gestalt eine willkürliche Ausdehnung und Form, welche sich zwischen unwahren Extremen unstät hin und her bewegt.

Hienach sind die Erzeugnisse der indischen Phantasie im Allgemeinen symbolisch. Ein in allen möglichen Gestalten plötzlich auftauchendes und eben so schnell wieder verschwindendes Wesen, welches bald einmal Alles sein sollte, dann wieder als in einer einzelnen individuellen Erscheinung, einem Affen, einem Ei oder Fisch, einem Helden oder Weisen ganz aufgegangen gedacht wurde; das in Folge der Grundidee mißverstandene Leben der Natur und der

Menschen konnte sich in der Vorstellung zu keinem faßlichen Bilde gestalten. Das Bild kann die Vorstellung nicht ganz aufnehmen und ist nicht die realisirte Idee, sondern nur eine Andeutung derselben. Die Symbolik der Inder war eine ganz willkürliche und unabsichtliche. Denn sie waren sich weder über den Inhalt des darzustellenden Gegenstandes klar, noch über die Form oder das Zeichen, welches ihn darstellen sollte. Die Form stand daher nicht etwa als Bild oder Gleichniß des Gegenstandes da, sondern wurde für die Sache selbst gehalten. Der Affe, die Schildkröte ꝛc. waren der Gott selbst. Dennoch aber waren diese Gestalten objectiv betrachtet nur Symbole des Göttlichen. Denn die individuelle Gestalt konnte innerhalb ihrer beschränkten Form den allumfassenden Gott nicht ganz aufnehmen. Die Phantasie sah sich genöthigt, die Gestalt, welche das Göttliche ausdrücken sollte, aus den Grenzen ihrer naturgemäßen Form herauszurücken, um sie dem unendlichen Inhalte näher zu bringen.

Darum ist die Symbolik der Inder ihrer nähern Beschaffenheit nach phantastisch. Sind einmal die Schranken des Wirklichen, Natürlichen überschritten, ist Geistiges und Sinnliches, Unendliches und Endliches unklar vermischt, so hat die Phantasie freies Spiel, den phantastischen Inhalt in eben so phantastischen Formen willkürlich anzudeuten. Die Bilder der Erscheinungswelt werden von der Phantasie auf's wunderlichste und willkürlichste zusammengesetzt, verengert oder erweitert. Wie ein Kind das Nahe von dem Entfernten nicht unterscheidet und eben so nach dem Monde greift und ihn fassen will, wie nach Dem, was man ihm ganz in der Nähe zeigt, und wie es weiterhin seine Bilder und Vorstellungen in verzerrten und willkürlichen Zügen zu Papier bringt, so machten es auch die Inder. Ihre Phantasie irrte stets in den darstellenden Mitteln.

Bald greift sie zu kolossalen, gigantischen oder zu weichlichen und zierlichen Formen, bald zu grotesker Vermischung des Geistigen und Natürlichen. Die Schildkröte erweitert sich in der Phantasie zur Weltschildkröte, welche die Erde auf dem Rücken aus den Fluthen trägt, die sechzigtausend Söhne des Sagaras kommen in einem Kürbis zur Welt. Die unnatürliche Vermehrung einzelner Körpertheile, der Arme, Beine, Köpfe, die Verbindung des menschlichen Körpers mit einzelnen Gliedern verschiedener Thiere soll die Unendlichkeit des Göttlichen anzeigen. Da die Gottheit aber nicht bloß mächtig, sondern auch schön ist, so wird wieder eben so verkehrt und willkürlich das Kräftige der Gestalt mit dem Zarten und Weichlichen auf eine unnatürliche Weise verschlungen und zu riesenhaften Körpern ohne Muskulatur und charakteristische Bestimmtheit ausgebildet. So hält denn überhaupt die Phantasie keine Form stätig und wiederkehrend fest. Ihre Bildungen sind überall nur ein Gemisch von Maß und Unangemessenheit, von Sinn und Unsinn, von Schönem und Unschönem, kurz von allen Gegensätzen und Phantasmen, welche mit der Natur des Inhaltes zusammenhängen.

Die aus der religiösen Anschauung hervorgehende Richtung der Inder auf das Wesenhafte, Lebendige und Geistige in allen Dingen, die vorherrschende Lebendigkeit ihrer Phantasie erregte das Bedürfniß, den reichen Inhalt der Welt, welchen die Phantasie als die Erscheinung des Wesentlichen und Göttlichen aufnahm, in den verschiedensten Formen herauszustellen. Sie versuchten, denselben allen möglichen Elementen, dem Steine, den Farben, Tönen, besonders aber der Rede einzubilden. Wir sehen daher bei ihnen alle Kunstrichtungen aus dem ihnen gemeinschaftlichen Boden der Phantasie hervorgehen. Bei der Unstätigkeit und Willkür ihres künstlerischen Bildens konn-

ten sie sich jedoch nicht über die ersten rohen Versuche erheben. Am weitesten mußten sie es in der redenden Kunst bringen, weil die Sprache noch am geeignetsten war, der Willkür und Zügellosigkeit der Phantasie nachzugeben und alle in dem Inhalte liegenden Gegensätze und Combinationen, wenn auch nicht bestimmt auszudrücken, doch wenigstens phantastisch anzudeuten. Weit unbefriedigender, ja durchaus unharmonisch wirken dagegen die Werke ihrer bildenden Kunst, weil ihnen eine stätige Durchbildung fester Formen gänzlich mangelt. Allein selbst ihre Poesie leidet an diesem Fehler der Ungleichmäßigkeit der Behandlung. Und so sind alle ihre Kunstversuche, trotz vieler einzelner Schönheiten, nicht frei von Ueberladung und Maßlosigkeit, nicht rein in dem ihnen eigenthümlichen Elemente durchgebildet, ohne charakteristische Schärfe und ideale Bedeutung.

Die persische Kunst hat, wie die indische, die Welt als die Erscheinung des Göttlichen zum Inhalt. Das religiöse Bewußtsein hat aber hier bereits eine Trennung zwischen dem Unendlichen und Endlichen hervorgebracht. Der Dualismus der beiden Existenzweisen des göttlichen Wesens wird vorgestellt und als ein äußerer Gegenstand dem endlichen Bewußtsein gegenüber festgehalten. Der Mensch sondert sich mit der übrigen Erscheinungswelt von den beiden Geistigkeiten, Ormuzd und Ahriman, ab und stellt sie als das Ueberirdische dem Irdischen gegenüber. Die endliche Wirklichkeit ist daher nur das Abbild der unendlichen, und, an die beiden Geister vertheilt, zerfällt sie, wie das Reich des Unendlichen, in den Zwiespalt des guten und bösen Princips und bildet den Schauplatz für den Kampf zwischen den Dienern des Ormuzd und Ahriman. Die Guten und Weisen gehören dem Ersteren an und müssen, wie er, beständig kämpfen, um das

Böse: schädliche Thiere, böse Menschen und alle feindlichen Elemente des endlichen Lebens zu vernichten und von sich abzuhalten. Allein nicht bloß unter den Persern selbst herrscht dieser Kampf; nicht bloß unter ihnen giebt es Diener des Ahriman; auch alle fremden Völker von anderer Religion werden als Feinde des Ormuzd betrachtet und bekämpft.

Hiedurch wird die Phantasie sogleich auf den Boden der natürlichen Wirklichkeit versetzt, der Kunstinhalt wird fest und verständig, klar und bestimmt, natürlich und menschlich. Dennoch ist er der Kunst nichts weniger als günstig. Das Leben wird nur von einer Seite in's Auge gefaßt: als Kampf und Zwiespalt. Die Sache selbst kommt weniger in Betracht, als nur ihre formelle Seite: der Kampf, welcher an ihr angeschaut wird. Diesen an und für sich darzustellen, nicht das Wirkliche als solches zum Inhalte zu machen, ist die Aufgabe der persischen Phantasie. Die Thaten der Ormuzddiener, ihre Kämpfe gegen wilde Thiere und feindliche Völker bilden den wesentlichen Inhalt ihrer redenden und bildenden Kunst, welcher sich stets in derselben Weise wiederholt und wenig Abwechselung bietet. Das Stoffgebiet ist aber nicht bloß sehr beschränkt, sondern auch unpoetisch und zu künstlerischer Darstellung nicht geeignet. Die Auffassung des ganzen Lebens als einer unaufgelösten Disharmonie widerspricht völlig der Bedeutung der Kunst, welche zwar auch den Widerspruch des endlichen Lebens aufnimmt, aber als aufgelöst und versöhnt erscheinen läßt.

Der religiösen Anschauung der Perser entsprach ihre vorherrschende Geistesrichtung, der Verstand. Denn nur dieser vermag einen Widerspruch als solchen festzuhalten, während Gefühl und Vernunft auf seine Lösung und Versöhnung dringen. Das Practische und Verständige, die

aus dem herrschenden Gegensatze des Guten und Bösen hervorgehende Richtung auf das Nützliche und Schädliche sind die charakteristischen Merkmale des persischen Volksgeistes.

Dieser Charakter trägt auch ihre Kunstform. Sie ist eine Symbolik des Verstandes. Auch hier ist nämlich die Phantasie noch genöthigt, zum Symbol ihre Zuflucht zu nehmen. Denn die endliche Welt ist nur das Gleichniß des unendlichen Reichs der beiden Geister und ihres Kampfes. Die endliche Gestalt, die Kämpfe der Diener des Ormuzd und Ahriman haben nur die Bedeutung, das Unendliche zu veranschaulichen. Licht und Finsterniß sind die Symbole des Zwiespalts zwischen dem Reiche des Geistes und der Sinnlichkeit. Die Phantasie schafft aber auch individuelle Bilder, welche den allgemeinen Kampf zwischen den zwei feindlichen Mächten versinnlichen, dessen Schauplatz die Welt ist. Sie concentrirt die Vorstellung aller der zum Gebiete Ahrimans gehörigen Gewalten, die Feinde des Reichs und alles Böse in dem Bilde fabelhafter Thiere, des Einhorns, des Greifen, des geflügelten Wolfs, des Stieres mit Menschenantlitz. Der König als Stellvertreter des Ormuzd tödtet sie und stellt symbolisch den Sieg des guten Geistes über alles Ahrimanische dar.

Dabei sind indessen alle diese symbolischen Gebilde der Phantasie verständig und naturgetreu ausgeführt. Wir finden hier nicht eine unklare Verschlingung verschiedenartiger Elemente, wie in der indischen Kunst, sondern die Gestalten in ihrer naturgemäßen Form wiedergegeben. Selbst wo die Phantasie Verschiedenes zu einem Ganzen vereinigt, wie in jenen Thieren, treten doch die einzelnen Bestandtheile deutlich hervor, daß sogleich erkannt wird, von welchen Thieren die Phantasie einen Theil entlehnte,

um willkürlich eine Gestalt hervorzubringen. Die Darstellungen der persischen Kunst sind insgemein, so weit es die Bekanntschaft mit den darstellenden Mitteln zuließ, einfach, verständig und naturgetreu, selbst heiter und ansprechend. Wegen ihrer einseitig verstandesmäßigen Angemessenheit sind sie jedoch nicht kunstschön, sondern vielfach steif und ungefällig, und überall zu leblos, starr und unbewegt. Ihre Wirkung ist unbefriedigend wegen des Mangels an Phantasie, wie die indischen Kunstwerke durch das Uebermaß und die Willkür des Phantastischen nicht genügen.

Die Neigung der Perser zum künstlerischen Bilden mußte überhaupt gering sein. Denn der rastlose Kampf und die Bewegung nach Außen, welche die unmittelbare Folge ihrer dualistischen Weltanschauung waren, das Festhalten an der abstracten Vorstellung des Zwiespalts und die damit zusammenhängende Beschränkung und Einseitigkeit des Kunstinhalts ließen um so weniger eine vielseitige Kunstthätigkeit zu, als der Verstand an sich die Kraft der Phantasie zurückdrängt und dem künstlerischen Bilden abhold ist. Architektur, Skulptur und die Erzählung von den im Dienste des Ormuzd vollbrachten Werken genügten dem praktischen Zwecke der Verherrlichung der Thaten der Regenten und der Ausschmückung ihrer Residenzen und Grabmäler.

Noch entschiedener als die indische und persische hat die hebräische Phantasie Gott zum alleinigen Inhalt. Der eine im Jenseits thronende, selbstbewußte Geist ist die einzige wahre und absolute Existenz. Gegen ihn verschwindet alles Endliche als ohnmächtig und nichtig. Nur seine Verherrlichung ist Gegenstand der Kunst. Die Phantasie strebt, von dem Boden der irdischen Nichtigkeit sich in das Ueberirdische, in das Reich Gottes zu erheben

und sein Wesen zu ergründen. Aber eine unübersteigliche Kluft liegt zwischen Himmel und Erde, und Gottes Wesen ist unerforschlich, sein Name unaussprechbar. Daher läßt sich Gott nur durch das Werk seiner Offenbarung bezeichnen. Der Mensch und die Natur sind die Schöpfung Gottes; Er hat in der Welt seine Weisheit, Güte und Gerechtigkeit offenbart. Aus unendlicher Güte schuf Er den Menschen und setzte ihn ein zum Herrn der Natur; seine Weisheit ordnete die Welt und wies allen Dingen die ihrem Bestehen zukommende Sphäre an. Und weil Er ein selbstbewußter, persönlicher Geist, nicht eine bloße Naturmacht ist, so spricht er seinen Willen geistig aus und giebt den Menschen ein bestimmtes Gesetz, während die im Dienste des allgemeinen Naturwesens stehenden Heiden nur von Natur des Gesetzes Werk thun können. So ist Er auch Gott der Gerechte, welcher unwandelbar sein Gesetz aufrecht erhält und jede Uebertretung streng bestraft.

In diesen Beziehungen macht die hebräische Kunst Gott zum Inhalt ihrer Darstellungen. Ihr einziger Zweck ist das Lob der Liebe, Weisheit und Gerechtigkeit des Herrn in seinem Verhältnisse zur Welt und den Thaten, welche er vollbringt. Die Natur und der Mensch, an sich haltlose Creaturen, kommen nur als Beweis seiner Allmacht, als Schmuck zur Verherrlichung seiner Größe in Betracht.

Dieser Inhalt steht schon bedeutend über dem der indischen und persischen Kunst. Er ist zwar beschränkt, weil die ganze endliche Welt nicht in ihrer selbständigen Bedeutung zum Inhalte gemacht wird, sondern nur als beiläufiges Mittel zum Preise Gottes. Aber er ist deutlich und kunstgemäß. Gott und die Welt werden im Wesentlichen richtig aufgefaßt, wenn auch ihr beiderseitiges Ver-

hältniß verkannt wird. Gott ist persönlicher, über jedem endlichen Widerspruch erhabener Geist, welcher über der Welt steht. Sein Wesen geht nicht ganz in den endlichen Dingen auf. Er ist vielmehr noch etwas für sich außer denselben. In dieser Erkenntniß liegt das Wesen Gottes und der Erscheinungswelt klar ausgedrückt, und beide lassen sich nunmehr künstlerisch auffassen. Die Idee Gottes gestaltet sich in der Phantasie zum Ideal und die Natur- und Menschengestalt, in ihrer wirklichen Bedeutung festgehalten, lassen ein sachgemäßes Bilden zu.

Phantasie und Gefühl stellten sich in Folge der religiösen Anschauung des hebräischen Volkes als die charakteristischen Merkmale seines geistigen Wesens heraus. Weil das Individuum Gott nur außer sich und der Welt wußte, so blieb Er ihm immer nur als ein Gegenstand der Vorstellung fremd gegenüber stehen. Je weniger es die Stimme Gottes in sich vernahm, um so mehr war die Phantasie veranlaßt, die Schranken des Endlichen zu überschreiten und unstät umher zu schweifen, um den unerreichbaren Geist der endlichen Anschauung näher zu bringen. Mit dieser Beweglichkeit der Phantasie verband sich ein tieferregtes und reizbares Gemüth als Folge des Verhältnisses, in welchem das Volk zu Jehovah stand. Der Herr hatte ihm das Gesetz gegeben; als unwandelbare Norm trat es ihnen entgegen; auf jeder Uebertretung stand die Strafe der Verdammniß. Hat einmal der Knecht des Herrn das Gebot verletzt, so kann nichts die Strafe abhalten; denn Gott ist der Gerechte, und was Er gesprochen, das hält Er. Eben so wenig kann Buße oder späteres Wohlverhalten die Schuld tilgen, da alles Edle und Gute, was der Mensch vollbringt, nur die Erfüllung der gebotenen Pflicht ist. So lebten Alle in stäter Furcht vor dem Herrn; in jedem Mißgeschick erkannten sie das

göttliche Strafgericht. Das Schuldbewußtsein, vom Gesetze abgewichen zu sein, erfüllte sie mit Angst und raubte den innern Frieden.

Aus diesen inneren Zuständen entspringt zum Theil die unendliche Kraft, der hinreißende Zauber der Kunstwerke dieses Volkes; zum Theil auch legten sie der Kunst die größten Schwierigkeiten in den Weg. Die Phantasie strebt vergeblich ihren jenseitigen Gegenstand zu erreichen; flüchtig eilt sie in kühnen Sprüngen von Stufe zu Stufe aufwärts, ohne das Ziel zu finden. Die Erregtheit des Gemüthes verhindert den Künstler, sich ruhig in die Tiefe der Idee zu versenken. Die Phantasie bringt den Inhalt in erhabener, aber zugleich symbolischer Form zur Erscheinung. Das Jenseitige läßt sich nicht in individueller endlicher Form darstellen. Wir können uns einen allgemeinen Begriff von dem Unendlichen machen; aber die Phantasie, welche ihren Inhalt in individueller, sinnlicher Gestalt ausdrückt, vermag nicht die Idee des Unendlichen selbst so zu versinnlichen, daß sich die Idee mit dem Zeichen, in welchem sie ausgedrückt wird, ganz zusammenschließt. Nur das Walten des Ewigen in der Zeitlichkeit giebt der Phantasie einen sichern Ausgangspunkt und Halt, das Ueberirdische an das Endliche zu knüpfen; eine Verbindung, welche jedoch nur dann möglich ist, wenn der Mensch fühlt und weiß, daß Gott, wenn Er auch über die Welt erhaben ist, doch seinen Geist ihr nicht entzieht, daß Er das Leben des Alls durchdringt und im menschlichen Herzen Wohnung macht. Sobald der Mensch dieses unmittelbare Verhältniß zu Gott erkennt, erhält er durch diese Beziehung des Unendlichen auf das Gemüth eine individuelle Seite, an welcher die Phantasie die Vorstellung des Göttlichen versinnlichen kann. Das Subject weiß sich dem Jenseitigen nicht mehr fremd, sondern von ihm getragen;

es spricht das Ewige als das gewisse Eigenthum seines Innern aus. Wenn es dann zum Symbole greift, so dient dieses nur zum Schmucke des erhabenen Gegenstandes und ist nicht ein Beweis der mangelhaften Bezeichnung der Idee. Nun stand aber Jehovah seinen Dienern in einem unerreichbaren Jenseits gegenüber; sein Geist trat ihnen nur äußerlich entgegen, sie nahmen ihn nicht im Gemüthe auf. Daher war Er der Unaussprechbare, und die Phantasie konnte Ihn nur symbolisch bezeichnen, indem ihr der entsprechende Ausdruck fehlte. „Sie kann," wie es in den Psalmen heißt, „die Thaten des Herrn nicht ausreden, seine Werke nicht würdig preisen." „Sie will seine Wunder und Werke verkündigen, obgleich sie nicht zu zählen sind." Kein Name genügt ihr, den Erhabenen zu nennen, kein Bild reicht aus, ihn angemessen zu bezeichnen. Sie greift zu den erhabensten Ausdrücken, den sprechendsten Gleichnissen und hält sie nur augenblicklich fest, um nach andern zu suchen. In diese Bilder legt sie die ganze Erhabenheit des Inhaltes.

Hienach wird auch die Form erhaben. Gott wird als der unendlich über die Welt erhabene Geist dargestellt, gegen dessen Größe und Herrlichkeit alles Irdische als nichtig verschwindet. Vor seiner Macht hält nichts Geschaffenes Stand; die zerbrechliche Creatur erschrickt vor seiner Gewalt. Besonders dient das Prächtige und Glänzende als ein der Erhabenheit entsprechendes Gewand. Das Schönste, Höchste und Kostbarste, was die Erde bietet und die Phantasie zu ersinnen vermag, wird verschwenderisch aufgehäuft und ausgebreitet, um Gott zu verherrlichen. Wie die edelsten Metalle, die kostbarsten Hölzer und Stoffe den Tempel des Herrn schmücken, so entwirft die Poesie mit einem schwelgerischen Ueberflusse der großartigsten Gedanken, der herrlichsten Bilder, der kühnsten

Vergleiche in einzelnen scharfen Zügen das Gemälde der Erhabenheit Jehova's.

Diese Pracht der Darstellung, das Malerische der Form wirkte indessen auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur störend. Das Ueberwiegen des bloßen Schmuckes, die Verdeckung der architektonischen Glieder durch die glänzendste Bekleidung verhinderte das bestimmte Hervortreten ihrer Verhältnisse. Die bildende Kunst vertrug sich überhaupt nicht mit der Unruhe des Gemüths und der Beweglichkeit der Phantasie, welche den Juden eigen war. Ueberdies lag es in der Natur ihrer Religion, welche Götzenbilder verbot, daß sie den bildenden Künsten, namentlich der Plastik, nicht geneigt waren. Daher wurde der Salomonische Tempel zwar in jüdischem Geschmack, aber von fremden Künstlern ausgeschmückt, und die vergoldeten Cherubim des Tempels mit ihren kolossalen Flügeln und grotesken Köpfen, in welchen Thier- und Menschengestalt verbunden waren, beweisen ihren Mangel an Sinn für die Skulptur. In der Musik blieben sie, wie das ganze Alterthum, bei den ersten Anfängen. Auch hier fehlte ihnen die Ruhe und Besonnenheit, welche zu einer harmonischen Gliederung nöthig ist.

Am höchsten stehen deßhalb ihre Werke der redenden Kunst, besonders die poetischen. Obgleich diesen die ruhige und klare Durchbildung des Inhalts und der Form abgeht, welche die christliche Kunst im Ausdrucke des Erhabenen erreicht hat, so verdienen sie nichts desto weniger den Namen kunstschöner Bildungen. Die Energie des Gefühls, die Geistesgröße, der heilige Eifer, die innige Begeisterung, welche sich darin kund geben, die Mannichfaltigkeit und der unerschöpfliche Reichthum der erhabensten Bilder, in welchen sich der einfache Gedanke bewegt, sind Vorzüge, welche sie zum Gegenstande der Bewunderung für alle

Zeiten machen. Und nicht minder staunen müssen wir über die Kühnheit und Kraft der Phantasie, welche trotz aller Schwierigkeiten doch Werke schuf, die, wie die Psalmen, einzig in ihrer Art dastehen und unser Gemüth nur allzusehr hinreißen, um eine beruhigte Anschauung zu gestatten.

Die Kunst der Chinesen steht nicht in so unmittelbarem Zusammenhange mit der religiösen Anschauung, weil ihnen die Religion etwas ganz Aeußerliches, Angeeignetes ist. Sie nahmen dieselbe nicht mit dem Gemüth, sondern dem Verstand auf, wodurch sie wie alle ihre Lebensverhältnisse und Institute ein verständiger Formalismus wurde und nur wenig die übrigen Beziehungen des Lebens und die Kunst berührte. Unter diesen Verhältnissen nahmen ihre künstlerischen Bestrebungen einen andern Charakter an, als die der Inder. Die natürliche, endliche Wirklichkeit wird verständig in's Auge gefaßt und in weiter keine Verbindung mit der religiösen Idee des Unendlichen gebracht. Der einzige Anklang an die Elemente der indischen Kunst zeigt sich nur noch in den verzerrten und verschrobenen oder barocken Formen ihrer bildenden Künste. Im Uebrigen entsprechen ihre Versuche auf dem gesammten Kunstgebiete ganz ihrer eigenthümlichen Geistesrichtung. Dieselben sind vorzugsweise profaner Art, den praktischen Bedürfnissen des gemeinen bürgerlichen und öffentlichen Lebens gewidmet, und mehr auf den Nutzen als die Schönheit der Form berechnet. Demgemäß tragen sie auch insbesondere das Gepräge des Verstandes und des Mangels an künstlerischer Phantasie. Ein praktisch verständiger Sinn befähigt die Chinesen besonders zur Nachahmung gegebener Muster, zu einer höchst sorgfältigen und fleißigen Ausführung und zur Ausbildung einer vorzüglichen, jedoch mehr handwerksmäßigen als künstlerischen Technik.

Daher sind ihre Kunstprodukte zweckmäßig und verständig angelegt, oft sogar anmuthig, aber doch im Ganzen trocken, unlebendig, von einem stereotypen, mechanischen, handwerksmäßigen Charakter und sehr häufig barock.

Den Arabern blieb vor Muhammed Das, was durch den Mosaismus im Judenthum herbeigeführt wurde, die Stiftung einer geistigen Gemeinschaft, eines in sich geschlossenen politischen Vereines fremd. Aus dem Grundmangel eines klar entwickelten religiösen Bewußtseins und einer religiösen Einheit erfolgte eine Auflösung des Volkes in unabhängige Stämme und einzelne für sich bestehende Familien, eine Zersplitterung des Ganzen in das Einzelleben, welche in Verwilderung ausarten mußte. Daher machten sich in den Individuen alle Eigenthümlichkeiten ihres Nationalcharakters geltend. Schon in Folge der geheimnißvollen Abgeschiedenheit ihres Landes bildeten sich bei ihnen die nationalen Elemente des semitischen Volksstammes am reinsten und eigenthümlichsten aus. Die Araber waren von Natur kräftig und unverdorben, in allen Fertigkeiten geübt und, wenn auch klein und schmächtig, doch verwegen und an Entbehrungen gewöhnt. Ehrgefühl und Hochherzigkeit verlieh ihnen den Adel geborner Herrscher. Scharfsinn, Fassungsgabe und Beweglichkeit des Geistes verband sich mit einer großen Erregsamkeit und Reizbarkeit des Gefühls, welche sie für die geringste Beleidigung empfänglich, racheluftig und zu Kriegen geneigt machte. Dabei waren sie stolz auf ihr Land und abstoßend gegen alles Fremde.

Alle diese Elemente finden wir in ihrer redenden Kunst, der einzigen, welche vor Muhammed unter ihnen blühte. Ihre ungeschwächte, an Bildern unerschöpflich reiche Sprache, welche für alle Begriffe auch Worte besitzt und mit wenig Worten bedeutende Gedanken zeichnen kann,

entsprach ihrem unruhigen, beweglichen Sinn und Gemüth, welches sich gern in augenblicklichen Geistesblitzen, Witzworten, Sentenzen, in kurzen Sätzen ausdrückte. Aus diesen kurzen Reden, welche gereimt waren, entwickelte sich ihre Poesie und fand ihre Hauptnahrung durch die hohe Ehrliebe des Volkes. Der Dichter, welcher wie der Volksredner vor dem Urtheile des versammelten Volkes seine Gedichte sprach, hatte eine gewichtige Stimme. Fürsten, Richter, Feldherren, Helden, selbst die späteren Khalifen bewarben sich um seinen Beifall und fürchteten seinen Tadel. Indessen gelangte trotz ihrer Vorzüge die Poesie wegen jenes Mangels an einer höhern religiösen, sittlichen und politischen Grundlage des Lebens nicht zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung. Der Dichter preist die Würde des Stammes, der Familie, des einzelnen Mannes; aber er erhebt sich nicht zur Idee der Menschheit. Weil die religiöse Idee im Bewußtsein des Volkes nicht durchgebildet war, so fehlte es ihm namentlich auch an der rechten Zuversicht im Leben. Daher schwebt über der ganzen Poesie, wie über den Gesängen Ossians, ein düstrer Ernst, der Ton der Trauer über die Vergänglichkeit des Schönen und Edlen auf der Erde. Die Tugend selbst, welche gepriesen wird, ist keine selbstbewußte, zu geistiger Klarheit und Festigkeit vorgedrungene.

Durch den Islam verband sich die aus der neuen Weltanschauung hervorgehende Kunstrichtung mit den nationalen Eigenthümlichkeiten. Mit derselben Willkür, womit Muhammed in seiner Religion verschiedene Ideen äußerlich verband, macht sich auch in den künstlerischen Bestrebungen der nationale Charakter zugleich mit den durch den Islam bedingten Elementen geltend und bringt ein willkürliches Spiel von Gegensätzen hervor, welches für die muhammedanische Kunst im Allgemeinen bezeichnend ist. Diesen Charakter

zeigt besonders die Architektur, die einzige Kunst, welcher nach Muhammed neben der Poesie eine künstlerische Ausbildung und Pflege zu Theil ward. Das Aeußere der Gebäude steht im schärfsten Contraste mit dem Innern: ein Bild des Widerspruchs zwischen der starren Aeußerlichkeit des religiösen Gesetzes und der subjectiven Freiheit. Dort erinnert die Kahlheit der Wände, die Einförmigkeit einfacher, immer wiederkehrender Formen an den Islam, an die Abgeschiedenheit des religiösen Individuums von der Außenwelt und die Versenkung in beschauliche Ruhe. Im Innern dagegen ergeht sich die Phantasie im reichsten buntesten Spiele der mannichfaltigsten und willkürlichsten Formen, ohne sich an irgend ein objectives Gesetz zu binden.

Noch mehr als in der Architektur bewahrten die Araber in den redenden Künsten dem Islam gegenüber ihre nationellen Eigenthümlichkeiten. Die neue Religion brachte keine Veränderung, keine neuen Elemente in die arabische Literatur. Dieselbe behauptete zu allen Zeiten und in allen Ländern, wo die Poesie immer des Volkes liebste Beschäftigung war, ihren ursprünglichen Charakter. Die einzige poetische Richtung, welche mit dem Islam insbesondere zusammenhing, ist die Poesie der Sofis, die muhammedanisch-arabischen und muhammedanisch-persischen Dichtungen. In ihnen waltet das Hauptmoment des Sofiismus vor, die sinnige Naturbetrachtung und vornehmlich die mystische Versenkung des Individuums in Gott, welche bis zur Idee der Selbstaufopferung fortschreitet.

Als Beispiel für diese Hingabe an Gott und die Aufopferung der individuellen Persönlichkeit an das allgemeine göttliche Wesen führe ich eine Erzählung des Sofiten Feryd Eddin Attar an, welche zugleich den Charakter der muhammedanischen Poesie veranschaulicht:

Einst, so sagt mir alte Kunde, war ein greiser Schiffersmann,
Der schon viele hundert Reisen hatte auf dem Meer gethan.
Dem ein Knab' war, majestätisch wie die Sonn' im Mittagslicht,
Lieblich wie der Mond am Abend, wenn er sich auf Wolken wiegt.
Rosenblüth' war seine Wange und sein Auge wie Narciß,
Schlank an Wuchs, daß er Cypressen hinter sich an Schlankheit ließ.
Gottesfürchtig war der Vater, doch in Mark und Form zugleich,
Jüngling war unschuldig, reine, einem Morgenhauche gleich.
Einstens nun begab der Vater wiederum auf Reisen sich,
Seinen Sohn aus heißer Liebe nahm er auf der Fahrt mit sich.
Als an Meeresstrand sie kamen, steh'n die Kaufleut' weinend da,
Jedem geht von Freunden, Brüdern, Eltern jetzt die Trennung nah.
Von Geliebten Abschied nehmend Thür' von Thüre all' noch geh'n,
An dem Auferstehungstage giebt's dereinst ein Wiederseh'n!
Hurtig nun, schreit ein Matrose, fertig euch zur Reise macht!
Denn so eben ist im Osten uns ein schöner Wind erwacht!
Nun ein Jeder schnell mit Abschied und Geschäft will fertig sein,
Und im Hui wie Mäuse springen alle in das Schiff hinein.
Als die Welle drauf das Fahrzeug spielend auf- und niederwiegt,
Voller Aengsten Alles schreiend furchtsam in die Winkel kriecht.
Auch der Vater mit dem Sohne steigen in das Schiff hinein,
Taub vom Schrei'n, müd' vom Gedränge, nahmen ihren Platz sie ein.

Als die Segel drauf gestrichen und das Schiff auf ebner Well'
Bald dahin fährt unaufhaltsam wie der Pfeil in Lüften schnell,
Spricht der Jüngling zu dem Vater: Vater, sag, wie konntest Du
Auf des Meeres Well' hingeben unseres Lebens schöne Ruh?
Häuser baut man nicht auf Wellen, nicht Paläste auf dem Meer,
Komm zurück, auf diese Fluthen wag ich mich dann nimmermehr.
Drauf der Vater: Jüngling, schaue, wie die ganze Welt bewegt,
Rechts und links und nah' und ferne Jeden Lust des Geldes trägt;
Lieblich ist's zur See zu fahren; wenn Gefahr vorüber ist,
Tafelfreuden viel und Ehre der Gefahren Frucht dann ist.
Ihm der Jüngling: Vater, nimmer dies dir Ehr' und Freude bringt;
Ehr' und Freude so gewonnen, bald hin in Vernichtung sinkt.
Wehe, Vater! Du betrübst mich, solche Rede ist nicht schön;
Fort vom Meer ich muß, laß Vater, auf das Land mich wieder geh'n!
Ihm der Vater: Trauter Jüngling, theurer als mir Gold du bist,
Wisse, daß mein Gold und Silber gleich dem Staube vor dir ist.

Jüngling, was ich auch betrachte, überall ist deine Spur,
Mond und Erde, Sonn' und Himmel ist fürwahr dein Spiegel nur.
Drum, gingst du, o Sohn! von hinnen, flöh' mit dir mein Leben mir;
Wiss', nur dir zu Liebe fahr' ich jetzt in Sturm und Wogen hier.
Drauf der Jüngling: Theurer Vater! Ach, Geheimniß kennst du nicht;
Laß mich, Vater, offenbaren dir des einen Gottes Licht.
Wisse, Vater, in dem Herzen des Alleinigen ich wohn',
Simurg bin ich, auf dem Berge der Unendlichkeit ich thron'!
Offenbarung aus des Meeres Fluthen mir entgegenquillt,
In des weiten Meeres Tiefen ging mir auf des Ew'gen Bild.
Theure Seele, sprach der Vater, halt' mit solcher Rede ein!
Willst doch, Knäbchen, unerfahren, weiser nicht als Greise sein?
Laß, o Jüngling, an der Schale des Gesetzes g'nügen dir,
Absolute Wahrheit kommt mir nicht als Spiel für Kinder für.
Ihm der Jüngling: Vater, nimmer bringst du mich vom Wege ab,
Unverwendet ich mein Auge nach der Heimath kehret hab'.
Dieses Meer ward mir das Vorbild, wie man sich vernichten muß,
Auf die eigne Ichheit setz ich im Triumphe nun den Fuß.
Liebe geht mit Feuerflammen als Wegweiser mir voran.
Fort, Verstand, ich brauch dich nimmer, folg der Lieb' auf ihrer Bahn.
Einen schau' ich, alle Andern werf' ich hurtig hinter mich.
Seiner Liebe Flammenauge suche unaufhörlich ich.
Drauf der Vater zornentflammet: Jüngling! schweigst du nicht zur Stund',
Stürz ich dich, du kecker Schwätzer, alsobald in Meeres Grund!
Bist du gleich mein theu'rstes Kleinod, fehlet dir doch mein Verstand;
Dir gebührt nicht göttlich Wesen, für dich ist Gesetzes Land.
Ihm der Jüngling liebetrunken: Vater, du begreifst mich nicht,
Wiss', in jedem Geist verborgen der Geliebte schlummernd liegt;
Wiss', daß ich mir jetzt erschienen als des Lebens Ocean,
Dich und alle Wesen schau' ich jetzt in meinem Geiste an;
Warum sollt' ichs nicht verkünden, sprech ich es doch selber nicht,
Da ich selbst vor mir vergehe, Gott in meinen Worten spricht;
In das Meer woll'st du mich stürzen, wohl mir, Vater, thu' es schnell,
Da ich in mir selbst vergangen, giebt das Leben mir die Well'.
Vater, ich bin der Geliebte, durch und durch mich Gott erfüllt;
Offenbarung unaufhörlich mir in meinem Herzen quillt;
Und was spricht mir Offenbarung? Untergang dein Aufgang ist,
In dem Schiff von Raum und Zeiten jetzt dein Geist Gefangner ist.

Offenbarung sagt mir: springe frisch hinein in Gottes Fluth,
So nur sich, o Geist, der Knoten deiner Räthsel lösen thut.
Vater, Gott ich bin, ich zeige meine Wang den Menschen jetzt.
Ich bin Gott, drum geht in Gott auch mein Dasein unter,
Wie der Tropfen in dem Meer alsobald geht unter!

Also ruft er laut und stürzet jauchzend in die Fluthen sich;
Alles Schiffsvolk, händeringend, steht und jammert bitterlich.
Wie die Schneeflock' in der Sonne Strahlen auseinanderfließt,
So der schöne Jüngling balde in der Fluth verschwunden ist.
Und der Vater steht und blicket unverwandt der Strömung nach;
Endlich dringt aus seinem Herzen laut ein jammervolles Ach!
Wieder schweigt er dann und sinnet, plötzlich schaut er um sich her,
An den Rand des Schiffes tritt er, stürzt sich schweigend in das Meer.
Alles Schiffsvolk steht betäubet, wie der Punkt im Kreise starr,
Festgebannt steht Jeder gleich wie Perlen in der Muschel starr.

Diese Geistigkeit, dieses Aufgeben der Individualität, um in dem Allgemeinen, dem göttlichen Geiste aufzugehen, ist jedoch nur die eine Seite dieser Poesie. Wie im Brahminen neben der abstracten Geistigkeit der religiösen Betrachtung auch wieder mit gleicher Nothwendigkeit die sinnliche Seite des Lebens, welche überhaupt beim Orientalen vorwiegt, ihr Recht verlangt, so macht auch in der muhammedanischen Poesie neben dem Streben nach geistiger Verklärung die Neigung zum sinnlichen Genuß, die Beweglichkeit der Phantasie und des Gefühls ihre Berechtigung geltend. Während jenes Streben das wesentlichste Element des poetischen Inhalts bildet, zeigt sich das sinnliche Element vorzüglich in der Form. Das Natürliche, Wirkliche wird nicht in seiner objectiven Bedeutung aufgefaßt, sondern mehr in Bezug auf den Eindruck und Genuß, welchen es gewährt. Daher gefällt sich die Phantasie in üppigen Schilderungen, im Anhäufen von unzusammenhängenden, glänzenden, oft gekünstelten Bildern, welche weniger die Sache selbst, als die schimmernde,

werthvolle Oberfläche, den behaglichen Eindruck, den Sinnenreiz hervorheben. Alle diese Merkmale vereinigen sich in dem Gemälde, welches Farruchi, einer der ersten Dichter am Hofe des Sultans Mahmud zu Ghasna vom Frühling entwirft:

Die Fluren kleidet blauer Blumen Schleier,
Die Berge siebenfarbiger Seidenstoff,
Die Erde hauchet Duft der Moschusblasen,
Die Weiden tragen Papagei'n wie Blätter.
Es kam um Mitternacht das Frühlingswehen.
Willkommen, Nordwind, Heil euch, Frühlingsdüfte!
Du meinst, der Wind trägt Moschus in dem Aermel,
Und Spiele liegen in des Gartens Armen.
Die weiße Rose trägt im Halsband Perlen,
Rubinen sind Syringen Ohrgehänge,
Der Ahorn streckt fünf Finger aus wie Menschen,
Der Rosen rothes Weinglas zu ergreifen.

In derselben Weise schildert der arabische Dichter Montenebbi die Schönheit einer Landschaft:

Als Perlen fallen auf der Rosse Mähnen
Die Blüthen von den Zweigen dicht.
Sie breiten über mich den Schatten
Und geben, was genug von Licht.
Die Strahlen fallen auf die Kleider
Wie goldne Münzen ausgestreut,
Ein jeder Baum Getränk in Früchten,
O Wunder! ohne Gläser beut.
Die Wasser glänzen am Gesteine
Wie Schmuck an Händen schöner Frau'n rc.

Fassen wir diese Eigenschaften der muhammedanischen Poesie und Architektur in einem Resultate zusammen, so ergiebt sich, daß beide eine eben so äußerliche Mischung sind, wie der Islam selbst pantheistische, monotheistische und christliche Elemente willkürlich zusammensetzt. Die orientalische

Symbolik, die jüdische Erhabenheit, die christliche Romantik, die nationelle Anschauungsweise treffen zusammen und bringen eine wundersame, zwar nicht ungefällige, aber durchaus unharmonische Kunstform hervor. Keines der genannten Elemente tritt mit innerer Nothwendigkeit und voller Selbständigkeit heraus, zu jedem ist nur ein Ansatz vorhanden.

Weil der Inhalt der muhammedanischen Religion nur in Form eines äußerlichen Gesetzes dem Individuum entgegengebracht und daher von ihm nicht zum freien Eigenthum des Innern gemacht und wahrhaft begriffen wurde, so blieb die Weltanschauung des Einzelnen immer unklar. Das Geistige der Religion wurde durch Herabziehen in das Reich des Natürlichen und Sinnlichen pantheistisch verdorben. In Folge dessen konnte auch die Kunst die im Gemüth und Bewußtsein nicht frei angeeignete und geistig vermittelte Idee wieder nur symbolisch andeuten und zwar durch eine Symbolik, welche, wie der Islam selbst, gemischt war. Theils bestrebt sich die Phantasie, wie in der jüdischen Kunst, das Wesen des einen Gottes durch einen verschwenderischen Reichthum von leuchtenden und prächtigen Bildern preisend zu veranschaulichen, theils werden ihr, wie der indischen Phantasie, die Naturgestalten selbst zum Symbol des einen Gottes. In beiderlei Hinsicht tragen aber die Symbole, die Bilder den Charakter des Sinnlichen, Ueberladenen, Flüchtigen, Phantastischen; es fehlt ihnen die Kraft und Einfachheit der hebräischen Poesie.

Aehnlich verhält es sich mit dem Charakter der Erhabenheit der muhammedanischen Kunst. Wie der kühn und schlank über niedrigen Dächern emporsteigende Minaret an die Erhabenheit Gottes erinnert, so läßt auch die Hingebung des Menschen, die mystische Vertiefung in das eine göttliche Wesen zwar das Göttliche dem endlichen Subjecte gegenüber als das unendlich Erhabene erscheinen; allein

dieser Schein der Erhabenheit wird wieder dadurch getrübt, daß jene Hingabe und scheinbare Aufopferung des Einzelnen im Allgemeinen doch nur der höchste Egoismus ist, welcher sein Selbst zu dem der Gottheit erweitern will, um in dem Besitz und Genuß des Alls zu schwelgen.

Auch ein Anflug von Romantik ist der Kunst des Islam, sowohl der Poesie als auch namentlich der Architektur nicht abzusprechen. Die freie Persönlichkeit des Einzelnen, der ritterliche Sinn des Volkes, die noch mit seiner ursprünglichen Naturreligion und der geheimnißvollen Verborgenheit des alten Arabiens zusammenhängende Neigung für das Zauberhafte, Wunderbare, Mährchenartige, die Lust des Arabers, für sich allein auf Abenteuer, kühne Wanderungen und Unternehmungen auszugehen, das Feuer und die Beweglichkeit der Phantasie, die tiefe Erregbarkeit des Gefühls, die Hoffnung des Gläubigen auf ein jenseitiges paradiesisches Leben, alle diese Motive geben der Phantasie auch eine romantische Richtung, welche sich, wie alle Romantik, in zwei Punkten concentrirt: in dem freien Walten der Subjectivität und der Hindeutung auf ein Uebernatürliches, Geheimnißvolles, Unendliches. Doch ist es auch nur ein Ansatz zum Romantischen ohne Durchbildung. Der subjectiven Richtung der Phantasie fehlt es an Klarheit und Sicherheit des Bewußtseins über ihre Aufgabe und die Mittel der Darstellung. Sie ist nicht eins mit der Idee, welche ihr vorschwebt, dadurch unfrei, und ihre Thätigkeit artet in die Maßlosigkeit individueller Willkür aus. Die andere Seite aber, die Richtung auf das Unendliche, wird durch einen groben Materialismus verschlechtert. Das endliche Subject sehnt sich nicht, wie in der christlichen Romantik, nach Erhebung über alles Irdische und idealer Vollendung, nicht nach der unendlichen Fülle des geistigen Schauens; vielmehr erwartet es in dem Himmel nur eine Fortsetzung des

Irdischen, ein Schwelgen in sinnlichen Genüssen und sieht ihm nicht mit inniger Sehnsucht, sondern mit behaglicher Ruhe entgegen.

Architektur und Poesie sind die einzigen Künste, welchen sich nach Muhammed die künstlerische Thätigkeit zuwandte. Skulptur und Malerei wurden durch religiöse Rücksichten zurückgehalten. Wegen der strengen Scheidung des einen Gottes von der Welt war alle bildliche Darstellung, besonders die Abbildung menschlicher Figuren streng verboten. Man fürchtete, solche Darstellungen könnten für das Bild Gottes gehalten werden und zum Götzendienst verleiten. Man sah in dem Nachbilden der lebendigen Geschöpfe Gottes gleichsam einen Eingriff in das göttliche Schaffen. Nicht einmal auf Münzen wurden Bilder lebender Wesen angebracht. Die einzigen Werke der Skulptur und Malerei sind die Verzierungen von Münzen und Gebäuden durch Inschriften und die sogenannten Arabesken: Gebilde, welche in Pflanzenformen und mehr noch in mannichfaltig verschlungenen Linien bestehen. Die Musik ist eine durchaus romantische Kunst. Ihre Ausbildung konnte sie erst auf dem Boden des Christenthums finden. Ueberdies hielten sie die Araber an sich schon für eine weichliche, unmännliche Beschäftigung und räumten ihr deßhalb nur eine untergeordnete Bedeutung ein. Doch fehlte es ihnen nicht an Sinn für diese Kunst, und noch jetzt leben in Spanien die zarten, elegischen Melodien des arabischen Gesanges fort.

Die polytheistischen Religionen heben, wie die monotheistischen, von dem Natürlichen an und verklären es im Geiste. Jedoch wird hier gleich von Anfang die Einheit des Natürlichen und Geistigen in eine Vielheit von Naturobjecten und Geistigkeiten zersplittert. Wir unterscheiden auf diesem Gebiete zwei Hauptstufen, die sogenannten Naturreligionen und den eigentlichen Polytheismus.

Ihre Entwickelung entspricht im Allgemeinen der der monotheistischen Religionen.

Der Mensch sieht sich mitten in die Erscheinungswelt versetzt. Voll Staunen über die Mannichfaltigkeit ihrer Bildungen, voll Furcht vor den Aeußerungen ihrer Macht, fühlte er sich ganz hingenommen an die Lebensgewalten, welche sich in ihr offenbaren. Und weil er die Erscheinungen entstehen und vergehen, wechseln und wiederkehren sah, so glaubte er an das Walten ewiger, hinter den Dingen verborgener Naturmächte. Die wohlthätige und zugleich verderbliche Gewalt der Elemente, das geheimnißvolle Treiben der Thiere, die seltsamen Formen der Gebirge, das Rauschen der Wälder, die Pracht der Gestirne und alle die mannichfaltigen Phänomene der Natur waren ihm die Offenbarungen dieser göttlichen Kräfte. Dieses ist die ursprünglichste und roheste Form der Naturreligion, welche sich bei wilden Völkern im Orient und Occident findet und in der Verehrung der in den Dingen wirkenden Lebensprincipien besteht.

Wenn nun der Mensch aus diesem Zustande der Unklarheit zu sich selbst kommt und mit Ruhe und Sicherheit die Natur betrachtet und zu seinen Zwecken benutzt, so gelangt er zur Einsicht, daß jene Naturprincipien und Kräfte, welche er erst als die selbständigen, hinter den Erscheinungen verborgenen Lebensmächte verehrte, in den Dingen selbst verwirklicht und ganz offenbar geworden sind, und daß sie gar nicht an sich, sondern nur als die realen Gegenstände existiren. Er verehrt dann die concreten Dinge selbst als das Göttliche, und zwar zunächst die Gegenstände, welche sich von andern in irgend einer Beziehung auszeichnen und einen besondern Eindruck auf ihn machen. Diese Stufe der Naturreligion, welcher viele Völker der alten und neuen Zeit angehören, wird Fetischismus genannt. Der Fetisch,

welcher angebetet wird, ist entweder ein natürlicher Gegenstand selbst, ein Stein, ein Thier, Fluß, Baum u. dgl., oder ein künstlich gemachter, welcher als Symbol der realen Erscheinung zu betrachten ist.

Endlich muß auf diesem Wege dem Menschen zum Bewußtsein kommen, daß er selbst die höchste Stufe unter den Naturgegenständen einnimmt, und er tritt nunmehr in die Reihe der göttlich verehrten Gegenstände ein. Aber noch ist es nicht der Geist, welcher sich als absolute Macht über die Natur erweist, sondern der Mensch fühlt noch, daß er von der Natur abhängig ist und zu ihr gehört. Daher giebt er sich zugleich den Naturmächten und den realen Naturdingen hin und betet sie neben dem Princip des Geistigen und Persönlichen an. Auf dieser dritten Stufe der Naturreligion stehen die Aegypter. Bei ihnen wurden die Naturkräfte, wirkliche Dinge und das Menschliche, Persönliche nebeneinander verehrt, worauf auch ihre Götterbilder hinweisen, welche aus natürlichen und menschlichen Bestandtheilen zusammengesetzt sind.

Der nächste Fortschritt über diese Form der Naturreligion ist der, daß die Elemente, welche in derselben äußerlich neben einander liegen, scharf von einander getrennt und in das rechte Verhältniß zu einander gesetzt werden. Diese Scheidung wird im Polytheismus vollzogen; der Geist wird hier der Natur entgegengesetzt und beide werden als unabhängig von einander betrachtet. Der Dualismus der Vielheit der Naturobjecte und der individuellen Geister ist das Wesentliche des Polytheismus der Griechen, Römer und Germanen.

Bei den Griechen entwickelte sich das polytheistische Princip am organischsten. Ihre religiöse Entwickelung ging von der untersten Stufe der Naturreligionen aus und schritt consequent über die letzte Form derselben, über die ägyptische

Religion hinaus; ein Fortschritt, den zugleich die Sage von der Sphinx andeutet, deren Räthsel Oedipus dadurch löst, daß er die Bedeutung des menschlichen Geistes in ihrer Bestimmtheit erfaßt.

Die Griechen verehrten ursprünglich auch die in der Natur wirkenden Kräfte. Da nun aber die concreten Dinge die verwirklichten Kräfte selbst sind, und diese an sich als die bloßen Möglichkeiten der wirklichen Erscheinungen gar keine Realität haben, so folgt daraus, daß die Naturgegenstände und die individuellen Geister die alleinige Existenz sind. Und weil außer ihnen nichts existirt, wodurch sie sein könnten, so sind sie der Grund ihrer selbst und mithin unbedingt, ungeschaffen und ewig. Demnach gelangten die Griechen im Verlaufe ihrer religiösen Entwickelung zu dem Satze: ewig existirt der Dualismus eines Chaos von Naturobjecten und einer Vielheit individueller Geister.

Streng genommen mußten sich nun die endlichen Individuen als die eine Seite des Dualismus der andern, den Naturobjecten, gegenüberstellen. Weil sie aber an sich die Seite der Vergänglichkeit, das Entstehen und Vergehen wahrnahmen, so trennten sie wieder das Wesen von der Erscheinung. Die Principien der Naturdinge sonderten sie als das Bleibende von ihrer realen Erscheinung und personificirten sie in einer Reihe von Naturwesenheiten, von Nymphen, Wald- und Feldgöttern u. s. w. Eben so schlossen sie sich selbst von dem Reiche der von Ewigkeit her seienden ungeschaffenen endlichen Geister, welche sie nun als Götter verehrten, aus und rechneten sich mit zu den vergänglichen Naturobjecten.

Indessen war diese Scheidung für das Princip selbst von unwesentlicher Bedeutung. Denn erstens dachten sie sich diese Götter ganz dem Princip gemäß zwar als durch sich

selbst seiende, aber doch endliche Geister, von den Menschen nicht dem Wesen, sondern nur dem Grade nach verschieden. Die Götter essen, trinken, schlafen, denken und handeln wie Menschen, nicht mit andern, sondern nur mit stärkern Kräften begabt. Andrerseits fühlten die Griechen auch sehr bald das Ungegründete einer solchen Trennung zwischen dem endlichen Individuum und der Gottheit. Sie erkannten allmählig die wahre Bedeutung der Götter und die Verwandtschaft oder vielmehr die Identität der Menschen mit denselben. Im Bewußtsein dieser Verwandtschaft machten sie auf gleiche Rechte Anspruch und hielten sich göttlicher Ehre fähig. So wurde schon im Heroenthum das endliche Individuum selbst vergöttert und von da an war das Göttliche schon in das Gebiet des Menschlichen eingegangen. Bald wurden die Götter nur, was die Menschen waren, Mitbürger des endlichen Staats; der Einzelne erschien befähigt, durch eigene Kraft und persönliche Vorzüge in die Reihe der Götter einzutreten, bis endlich über dem Götterbilde als der ideal vollendeten sinnlichen Erscheinung des göttlichen Wesens die höhere Bedeutung der Gottheiten ganz vergessen und das Bild für den Gott selbst, mithin das Endliche für das Göttliche gehalten wurde.

Was nun aber die religiösen Individuen nicht zu bekennen wagten, das scheuten sich die griechischen Philosophen, insbesondere die Sophisten, deren philosophischer Standpunkt dem Principe der griechischen Religion völlig entspricht, durchaus nicht ganz offen auszusprechen. Sie trugen Das, was die Griechen nur von den Göttern lehrten, auf die Menschen über und läugneten geradezu die Götter als eigene Existenzen. Sie stellten das religiöse Princip des Polytheismus in seiner Reinheit hin, indem sie die Vielheit der endlichen Geister und der zu ihnen gehörigen Naturgegenstände als die alleinige und absolute Existenz bezeichneten und

nachwiesen, daß die Götter an sich nichts seien und daß gerade von den Menschen gelte, was von jenen ausgesagt würde. Damit stürzten sie aber auch die Religion; denn die Menschen konnten sich doch nun nicht selbst göttlich verehren, und mit der Religion auch den bisherigen Staat und die alte Sitte. An deren Stelle setzten sie das Princip, welches sich folgerecht aus dem Begriffe dieses atomistischen Dualismus der endlichen Welt ergab, nämlich die Zersplitterung des Lebens in einen Atomismus individueller Geister, von denen jeder seine Willkür zum Gesetze der Welt macht und berechtigt ist, zu meinen und zu thun was er will.

Der Polytheismus der Römer unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der Griechen. Nur das Verhältniß des Individuums zur religiösen Idee war bei den Römern von Anfang an ein anderes. Die Religion war ihnen weniger Sache des Glaubens, als einer verständigen Berechnung; ihr Cultus ein System abergläubischer Ceremonien im Dienste politischer und individueller Interessen. Womit die Griechen aufhörten, damit fingen die Römer an. Das endliche Subject ist hier die höchste geistige Macht, welches die alten Götter nur aus abergläubischer Scheu und zum Behufe einer äußern Sanction politischer und socialer Institute und Handlungen beibehält.

Auch die Germanen gingen, wie die Griechen, von der Naturreligion aus und bildeten diese zu einem reinen Polytheismus durch. Noch ehe sich aber die aus demselben hervorgehenden Consequenzen herausstellten, ward er durch das Christenthum für immer verdrängt.

Auf der ersten Stufe der Naturreligionen dürfen wir künstlerische Bestrebungen noch nicht erwarten. Das unbestimmte, dunkle Gefühl der in den Erscheinungen wirkenden Lebensmächte hat noch keinen äußern Haltpunkt, um welchen sich eine äußere Einheit bilden konnte. Die Familien sind

hier die einzigen, die natürlichen Vereine. Das atomistische Princip der Naturkräfte, welche verehrt werden, hindert jedes Zusammentreten zu einem religiösen und politischen Verein und die Entwickelung eines Gemeingeistes, welcher der Kunst vorangehen muß. Außerdem fühlt sich der Einzelne ganz an die Naturgewalten hingenommen und unfrei. Er ist daher zu jeder höhern, selbstbewußten Thätigkeit, zur selbständigen Hervorbringung geistiger Erzeugnisse unfähig. Alle leben in dem rohen Naturzustande, welchen uns Homer in dem neunten Buche seiner Odyssee schildert:

An das Land der Cyklopen, der ungesetzlichen Frevler,
Kamen wir, welche der Macht der unsterblichen Götter vertrauend,
Nirgend bau'n mit Händen zu Pflanzungen oder zu Feldfrucht;
Sondern ohn' Anpflanzer und Ackerer steigt das Gewächs auf,
Weizen sowohl und Gerst', als edele Reben; belastet
Mit großtraubigem Wein, und Kronion's Regen ernährt ihn.
Dort ist weder Gesetz noch Rathsversammlung des Volkes;
Sondern All' umwohnen die Felsenhöh'n der Gebirge,
Rings in gewölbten Grotten; und Jeglicher richtet nach Willkür
Weiber und Kinder allein; und Niemand achtet des Andern.

Bei den Repräsentanten der zweiten Stufe der Naturreligionen begegnen wir zwar den ersten Anfängen eines geordneten Gesammtwesens, der Bildung eines Gemeingeistes. Der Gegenstand der religiösen Verehrung hat eine feste Gestalt gewonnen. Im Fetisch wird von Allen auf gleiche Weise das Princip des religiösen Glaubens angeschaut. Damit ist die Bedingung zu einem gemeinsamen Mittelpunkt, einer äußern Einheit gegeben. Gleichwohl hält aber auch hier noch die Hingabe an die Natur den Geist in Fesseln und hindert eine freie Bewegung desselben. Der

Stamm, die Familie, der Einzelne macht sich zwar wohl selbst seinen Fetisch; allein diese sogenannte künstlich gemachten Fetische haben durchaus keine selbständige, künstlerische Bedeutung; sie sind nur dem practischen Bedürfnisse entsprungen und gewidmet.

Erst in dem Uebergange der Naturreligion in den eigentlichen Polytheismus, bei den Aegyptern, erhebt sich der Geist zu einer freiern, bewußten Thätigkeit. Er fühlt die Berechtigung seiner höhern Stellung und Bedeutung und äußert sie dadurch, daß er die Natur nicht bloß zu seinen Zwecken benutzt, sondern ihr auch ein geistiges Gepräge zu geben sucht. Aber noch weiß er sich nicht ganz frei; er strebt noch, sich von den Banden des Natürlichen ganz loszumachen und vermag deßhalb auch nicht, seinen Erzeugnissen den Schein rein geistiger Vollendung zu geben. Daher bildet die Beziehung des Geistes zur Natur eine wesentliche Seite der ägyptischen Kunst. Diese Beziehung besteht aber darin, daß der Geist zwar seinen Zusammenhang mit dem Natürlichen noch überall zu erkennen giebt, aber zugleich seine Erhebung über dieselbe veranschaulicht. Dies zeigt sich besonders in der Richtung und Form der Kunst. Nur die bildende Kunst, welche sich am meisten an die Natur anschließt, fand bei den Aegyptern eine künstlerische Ausbildung. Literatur und Musik, die sich wesentlich auf dem ideellen Gebiete des Geistes bewegen, blieben ohne Entwicklung und erlangten durchaus keine Bedeutung. Selbst von eigentlicher Malerei, welche die Freiheit individueller Charakteristik voraussetzt, konnte bei ihnen keine Rede sein. In der Architektur und Skulptur kommt dagegen ihre geistige Richtung und die der religiösen Idee entsprechende Kunstform vollkommen zur Erscheinung.

Der Glaube an eine göttlich belebte Natur, die sinnige Beobachtung ihrer Formen und Erscheinungen erhöhte und

stärkte die Neigung und Fähigkeit zur Kunst. Das Erwachen und Hervorringen des Geistes aus der Hingabe an die Naturmächte zeigte sich in der Bewältigung der Natur durch die Kraft der Phantasie. Die nächste Beziehung zwischen dem bewußten Geiste und der Natur ist das Bleibende im Wechsel, das Stätige in der Bewegung, Maß und Gesetz. So hielt die ägyptische Phantasie vor Allem die Ordnung und Regelmäßigkeit in der Natur fest und schuf Bildwerke, in welchen die Natur selbst gleichsam zum Kunstwerke krystallisirt erscheint.

Die Idee des jenseitigen Geistes, wie sie in den verschiedenen Modificationen die Basis des orientalischen Monotheismus bildet, ließ es zu keiner klaren und verständigen Anschauung des diesseitigen Lebens kommen und daher auch zu keiner plastischen Auffassung und Durchbildung des Inhaltes der Phantasie. Die Form der bildenden Kunst ist deßhalb dort nur symbolisch, und die Symbolik, mag sie nun den Charakter des Phantastischen, Verständigen oder Erhabenen tragen, leidet durchweg an Formlosigkeit oder Unangemessenheit zwischen Inhalt und Form. Anders wird die ägyptische Phantasie durch die religiöse Anschauung bestimmt. Die endlichen Erscheinungen des natürlichen und geistigen Lebens verschwinden hier nicht vor dem unendlichen einen Geiste, sie werden weder als Schein und Sinnentrug, noch als das Nichtige betrachtet, daher auch nicht verkannt und unklar aufgefaßt, sondern das Jenseitige gilt bereits wie im griechischen Polytheismus als ein Diesseitiges; das Endliche selbst wird als das Göttliche angeschaut und verehrt. Die abstracte, jenseitige Geistigkeit ist in eine Vielheit von Principien gespalten, welche in der zeitlichen Erscheinung verkörpert sind. Auf den frühern Stufen war die irdische Gestalt das Geistlose und Unwesentliche; daher konnte sie auch n u r als Bild des Unendlichen auftreten, und das

Bild, welches an sich als die Form eines Unwesentlichen, Geistlosen die Idee des Unendlichen nicht aufnehmen konnte und überhaupt keinen an sich selbständigen Inhalt hatte, blieb neben der Idee als Symbol derselben getrennt liegen. Nach der ägyptischen Anschauung kann dagegen das Bild des endlichen Gegenstandes mit der Idee, welche selbst in dem Diesseitigen verkörpert gedacht wird, zusammengehen und der Inhalt der Form entsprechen. Daher nimmt die Darstellung den Charakter des Plastischen an, welchen die ägyptische Kunst im Unterschiede von der des übrigen Orients trägt. In der bildenden Kunst der Aegypter ist daher in der Verbindung der Natur mit der subjectiven Kraft der Phantasie Maß und Rhythmus vorherrschend, während in der indischen derselbe Wechsel der Formen, dieselbe Unregelmäßigkeit herrscht, wie in der Natur. Auch der persische Dualismus ließ es zu keiner plastischen Durchbildung kommen, und die jüdische Phantasie wurde durch die religiöse Idee, welche die Natur in den Hintergrund stellte, von einer ruhigen Hingebung an die natürliche Erscheinung abgehalten. Auch fehlte ihr die Mäßigung, welche zu den regelmäßigen und festen Normen der bildenden Kunst nothwendig ist. So unterlag die indische Phantasie der Uebergewalt der Natur, während sich die jüdische ganz davon lossagte. Die ägyptische hält zwischen beiden die Mitte. Der Geist erkennt seine Geltung und zugleich seine innige Verwandtschaft mit der Natur. Er strebt das Natürliche zu vergeistigen und in staunenswerthen Arbeiten ist er rastlos bemüht, den Widerstand der Natur zu überwinden und ihre Massen zu architektonischen Kunstwerken umzugestalten.

Ungeachtet ihres plastischen Charakters ist jedoch die ägyptische Kunst nicht bloß symbolisch, sondern ihre Werke tragen auch das Gepräge des Mischlings- und Uebergangsgeistes, welcher sich in der Religion ausspricht. Die gro-

tesken Bilder der Göttergestalten mit Thierköpfen sind die Symbole des in ihnen verehrten Princips der Naturkräfte und des individuellen Lebens. Selbst die Bauwerke tragen einen symbolischen Charakter. Die architektonischen Formen sind nicht in sich vollendet und kündigen nicht bestimmt ihre Bedeutung an; sie beziehen sich auf Rücksichten, welche außer ihrer unmittelbaren Gestalt liegen. Dabei sind die Werke der Architektur und Skulptur nicht rein in ihrem Elemente gehalten, sondern gemischt; die Architektur hat einen plastischen, die Skulptur einen architektonischen Charakter. Im Allgemeinen sind schon die drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei bei den Aegyptern stets miteinander verbunden. Keine folgt dem Gesetze ihrer freien und eigenthümlichen Entwickelung. Sie treffen in jedem Werke zusammen. Außerdem streift jede, besonders Architektur und Skulptur, an die andere an; die architektonischen Glieder, z. B. die Säulen, gleichen durch ihre Pflanzenformen plastischen Werken, wie die kolossalen Priesterstatuen und die Sphinxe ihrerseits wieder ganz in Anordnung und Zweck die Bedeutung von architektonischen Theilen, von Thoren, Säulen, Alleen ꝛc. erhalten.

Endlich offenbart sich das Wesen der religiösen Idee in dem Gesammteindruck, dem Gesammtbilde der ägyptischen Kunst. Wir sehen hier Geistiges und Sinnliches, Freies und Unfreies, Natürliches und Persönliches vermischt. Die architektonischen und plastischen Formen in ihrer bewundernswerthen Ordnung und Regelmäßigkeit weisen auf die Klarheit und Macht des Geistes hin; dagegen gleichen wieder die schrägen Mauern den Felswänden, die wechselnden Säulen den verschiedenen Blumen und Pflanzen des Nilthals und erinnern, daß die Phantasie noch nicht vermochte, rein geistige Formen zu erzeugen, daß sie sich noch an die Nachahmung der Natur halten muß. Die Statuen beurkunden zwar durch die Regelmäßigkeit der menschlichen Gestalt, durch Ausdruck

der Kraft und Würde ein geistiges Streben. Aber der Mangel an freier, lebendiger Bewegung und Haltung der Glieder, das Anlehnen derselben an die Pfeiler, ihre Vermehrung und architektonische Bedeutung, die Vermischung der Thier- und Menschengestalt, der Mangel an Ausdruck der natürlichen Unterschiede nach Größe, Alter und Charakter, das Seelenlose, Ruhige aller Gestalten läßt das Ganze wie ein auf dem Wege nach lebensvoller, geistiger Befreiung plötzlich erstarrtes Bild der Natur erscheinen, und zeigt, daß der Geist noch nicht ganz aus den Fesseln der Natur hervorgebrochen ist. Alles veranschaulicht uns die Vermischung und den Uebergang, welcher in der Idee des religiösen Standpunktes liegt.

Die gänzliche Durchdringung des Natürlichen und Endlichen von dem Geistigen, die vollständige Trennung und Befreiung des Geistes von der Natur und damit die eigentliche Freiheit der Phantasie und die Möglichkeit, Form und Inhalt völlig zu verschmelzen, also das eigentlich plastische Bilden finden wir nun auf der Stufe des durchgebildeten Polytheismus der Griechen und Römer. Durch ihn verschwindet die Symbolik, die Formlosigkeit und Unangemessenheit der orientalischen Darstellungsweise. Die subjective Kraft der Phantasie und der objective Inhalt des geistigen und natürlichen Lebens treten in das schönste Gleichgewicht und in Folge dessen entwickelt sich die durch ihre Vereinigung erzeugte Idee zum Ideal.

Durch die Zersplitterung des Göttlichen in eine Vielheit selbständig in sich abgeschlossener, individueller Einzelnheiten verlor sich sogleich das Mißverhältniß zwischen der Hülle oder Form der Gottheit und ihrem Wesen. Der indische Gott, der Alles in Allem sein soll, kann nicht seiner ganzen Wesensfülle nach in einer einzelnen Form des endlichen Lebens aufgehen. Dennoch sollte er es. Daher bleibt jede

einzelne seiner Gestalten ein ihm unangemessenes Kleid. In der ägyptischen Kunst erscheint zwar das Endliche schon von der unendlichen Geistigkeit unmittelbar durchdrungen, aber die Vereinigung von Natur und Geist bleibt eine äußerliche; beide sind verschmolzen, liegen aber in derselben Gestalt äußerlich neben einander, wie sich in der Sphinx und den Götterbildern zeigt, welche wieder nur Symbol der verschiedenen göttlichen Principien, welche neben einander verehrt werden, sein können. Die Griechen sahen dagegen in den einzelnen Gestalten des endlichen Lebens die unmittelbaren Erscheinungen des Unendlichen, die Formen freier, ewiger Wesenheiten. Jede Quelle hat ihre Nymphe, jeder Baum seine Dryade, jeder Mensch seinen Genius, so daß sich das Göttliche in jeder einzelnen Form des Lebens eine ihm angemessene Wohnung gegeben hat. Schied nun auch der Grieche zunächst das Ewige, Bleibende als Reich der göttlichen Wesenheiten von dem Zufälligen und Vergänglichen, dem Reiche der endlichen Erscheinungen, so wurden doch beide Gebiete klar und bestimmt und beide in zeitlicher Weise aufgefaßt. Der Götterstaat ist nur das ewige Abbild des endlichen; seine Bewohner sind nur ideale Menschen, in ihrem Sein und Wissen vollkommener als die Menschen, aber doch wie diese beschränkt. Ihnen gegenüber war der freie Bürger des Staats unbeschränkt und in seinen Grenzen derselben Vollkommenheit fähig, wie die Götter. Seine Pflichten gegen Menschen und Götter gingen nicht über die menschlichen Kräfte hinaus, und sobald er sich ihrer gewissenhaft entledigte, stand er selbständig, tadelfrei und vollkommen da. In dieser rein menschlichen Sphäre, auf welche sich sein ganzes Sein, sein Wissen und Streben beschränkte, gab es für ihn keine Räthsel, welche Gemüth und Geist mit Zweifel und Wissensdrang erfüllt hätten; keine Ahnung des unendlichen Zwiespaltes, welchen die Sünde zwischen Gott und

den Menschen eröffnet; kein tieferer, innerer Seelenschmerz, der aus dem Bewußtsein des Abstandes von Gott, des Abfalls von dem Unendlichen hervorgeht. Alle Leiden entsprangen nicht aus den Kämpfen des Gemüths, welches nach Befreiung aus den Schranken der irdischen Bedürftigkeit trachtet, nicht aus der Sehnsucht nach Erlösung, sondern sie waren rein menschlich und trafen nur die Oberfläche des Innern; der Mensch kämpfte dagegen an, weil er sie nur als etwas Aeußerliches betrachtete und fürchtete sie weniger als den Tod. Denn in diesem sah er nicht den Uebergang zu einem bessern, vollendetern Sein, sondern zu einem trostlosen Zustande, von welchem schon Achilleus (Odyssee **XI**, 482 ff.) eben nicht viel Rühmens macht. Denn als ihn Odysseus wegen seiner Stellung in der Unterwelt mit den Worten glücklich preist:

Dir aber, Achilleus,
Gleicht in der Vorzeit keiner an Seligkeit, noch in der Zukunft.
Denn dich Lebenden einst verehrten wir, gleich den Göttern,
Argos Söhn'; und jetzo gebietest du mächtig den Geistern,
Wohnend allhier. Drum laß dich den Tod nicht reuen, Achilleus.

antwortete er:

Nicht mir rede von Tod ein Trostwort, edler Odysseus,
Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen
Einem dürftigen Mann, ohn' Erb' und eigenen Wohlstand,
Als die sämmtliche Schaar der geschwundenen Todten beherrschen.

Selbst das Fatum, dieser Ueberrest des orientalischen Monotheismus, des einen überweltlichen Geistes, welches der Grieche als höchste geistige Macht in ein unbestimmtes Jenseits über Götter und Menschen stellte, war für ihn nur ein wesenloses Phantom, welches ihn wenig kümmerte.

So war der ganze Inhalt der griechischen Kunst, die Natur, die Götter- und Menschenwelt in allen Erscheinungen und Verhältnissen endlich begrenzt, klar und verständ-

lich, selbständig und fest in sich abgeschlossen. Die Gestalten der Natur waren nicht entseelt und nichtig, wie sie die hebräische Phantasie auffaßte, sondern göttlich belebt; sie waren nicht phantastische, unselbständige, verschwindende, unverstandene Scheinbilder des göttlichen Wesens, mit welchen die Maja ihr gauklerisches Spiel trieb, wie in Indien, oder wie in Aegypten, einzelne unklare, groteske Symbole des göttlichen Wesens, sondern alle in sich geschlossene, körperhafte, beseelte Wesen. Der Mensch galt weder, wie bei den Indern, als ein gegen das Göttliche verschwindendes und sich demselben aufopferndes, noch, wie bei den Juden, als ein gebrechliches, nichtiges Geschöpf; noch endlich war er, wie bei den Aegyptern, ein unfreies, an die Naturmacht und die Satzungen der Kaste gefesseltes Wesen; sondern er fühlte sich geistig frei, unabhängig von der Natur, als den Träger der religiösen Idee und darnach als das wesentliche, integrirende Glied eines Gemeingeistes, und war sich seiner hohen Geltung und Kraft bewußt. Im höchsten wie im niedrigsten Bürger lebte und wirkte diese Ansicht so vollkräftig, daß er alle Gestalten und Beziehungen des Lebens in seiner Weise klar auffaßte und vollständig begriff. Die Götter selbst waren ihm plastisch herausgebildete Gestalten voll Leben und Bewegung, nicht vorüberschwebende Truggestalten, wie die Erscheinung der indischen Gottheit, nicht unvorstellbar, wie der Gott der Hebräer, nicht willkürliche Symbole, wie die ägyptischen Götter, sondern göttliche Menschen, welche im Olymp ein göttliches Menschenleben führten und zugleich auf der Erde wandelten, und, im Verkehr mit den Menschen, in das Getriebe der Welt und die Verhältnisse des Lebens eingriffen.

Einen so klaren, so endlich bestimmten Inhalt konnte die Kraft der Phantasie auch in einer Form wiedergeben, in welcher er allgemein verständlich war. Sie war danach

befähigt, jede einzelne Gestalt als die Erscheinung einer ewigen Wesenheit aufzufassen und das Bild eines Reiches ewiger Wesenheiten, idealer Formen in sich auszubilden, von dem aus sie das endliche Leben ergriff und darstellte. Sie wurde daher objectiv und plastisch, indem sie Wesen und Erscheinung, Geist und Natur, Object und Subject, Wirklichkeit und Idee nicht von einander trennte, sondern völlig in Eins bildete und als die realisirte Idee zur Erscheinung brachte. Aber ihre Hervorbringungen wurden auch ideal. Sie streifte der endlichen Gestalt das Unwesentliche, Zufällige, Veränderliche ab und machte sie zum vollendeten Ausdrucke des Wesentlichen. Da die religiöse Vorstellung die ganze endliche Welt zu einer Götterwelt umschuf, und in allen Erscheinungen die Idee des ewigen, göttlichen Seins verwirklicht sah, so konnte auch die Phantasie alles Endliche durch die Idee des Göttlichen, des Vollendeten, des unendlich Schönen verklären. Es erwachte in ihr die Vorstellung einer wirklichen Idealwelt, deren Scheinbild das endliche Leben ist. Das dieser Idealwelt entsprechende Gepräge, den Schmelz des Wesentlichen, Bleibenden, Ewigen, des unendlich Schönen und Vollkommenen goß sie über die Erscheinungen des Lebens aus, und stellte sie demnach nicht in ihrer mangelhaften, unmittelbaren Natürlichkeit, sondern als die im Endlichen verkörperten Gestalten der Idealwelt oder als Ideale hin. Hieraus entsprang denn weiter der Schein der Ruhe und Heiterkeit, welche über die Gebilde der griechischen Phantasie ausgebreitet sind. In der zeitlichen Welt ist Unruhe, Bewegung und Wechsel; vollkommene Ruhe wohnt nur in der in sich vollendeten, harmonischen Idealwelt. Schaute also die Phantasie alles Endliche unter idealem Gesichtspunkt an, so mußte sie auch die beruhigte Schönheit des Idealen auf ihre Schöpfungen übertragen. Wie wir in den Götterbildern der Griechen hohe, ruhige, in sich vollendete, über allem

endlichen Wechsel und Bedürfniß stehende Gestalten bewundern, so eröffnet uns ihre ganze Kunst den Blick auf eine klare, heitere, selig-stille Welt, in welcher alle Schmerzen überwältigt und verstummt, alle Leidenschaften geläutert und besiegt, alle Gegensätze des Lebens versöhnt und in der Harmonie des Ganzen aufgehoben sind. Denn:

> In den heitern Regionen,
> Wo die reinen Formen wohnen,
> Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
> Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
> Keine Thräne fließet mehr dem Leiden,
> Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
> Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
> Auf der Donnerwolke duft'gem Thau,
> Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier,
> Hier der Ruhe heiteres Blau.

Dieser Charakter der Ruhe und Heiterkeit verleiht eben zugleich den Werken der griechischen Kunst die ihnen eigenthümliche Würde und Hoheit, die bezauberndste Anmuth und Grazie, welche die selige Stille, die Erhabenheit über alles Endliche und den harmonischen Frieden ausdrücken, in welchem die sinnlichen Bewegungen und Leidenschaften gemäßigt und bewältigt sind.

Den Inbegriff dieser Eigenschaften bezeichnet man mit dem Ausdruck classisch. Die Römer legten dies Prädicat ursprünglich den beiden ersten Bürgerclassen bei, zu welchen die Angesehensten, Wohlhabendsten und durchschnittlich auch die Gebildetsten gehörten. Dann gaben sie den nach Inhalt und Form vollendeten Musterwerken der Griechen denselben Namen. Daher nennt man auch die griechische und römische Kunst überhaupt die classische.

Bei der Klarheit, Selbständigkeit und Beweglichkeit des griechischen Geistes wandte sich die Phantasie allen

Gebieten des Lebens zu und griff zu allen Elementen, in welchen die Kunstidee ihren Ausdruck findet. Den bildenden und redenden Künsten, selbst der Musik, wurde eine Ausbildung zu Theil, wie sie vorher noch keinem Volke gelungen war. Zugleich erhoben sich die Griechen bis zu der letzten und höchsten Kunst, in welcher sich der Geist auf seinem eigenthümlichsten Boden gegenständlich wird: zur Philosophie. Sie gedieh innerhalb der dem antiken Leben gesteckten Grenzen zu einer Reife künstlerischer Vollendung, welche sie seitdem nicht wieder erlangt hat, so daß die Werke eines Plato noch jetzt als unerreichte Muster philosophischer Darstellung dastehen. Innerhalb der frühern Religionen konnte ein eigentliches nach Form und Inhalt künstlerisch durchgebildetes System der Philosophie noch nicht zum Vorschein kommen. Die Philosophie erfüllt ihre Aufgabe erst dann vollständig, wenn sie den durch die religiöse Idee gebildeten Gemeingeist in allen seinen Beziehungen begreift und in der entsprechendsten, klarsten und schönsten Form dem denkenden Bewußtsein veranschaulicht, wie dies z. B. in Beziehung auf den griechischen Gemeingeist in Plato's Republik, dem Ideal einer nach den griechischen Principien durchgebildeten, mechanischen Staatsform der Fall ist. Dies kann aber dann erst geschehen, wenn sich der Einzelne vom Gemeingeiste ablöst und denselben nach allen Seiten zum Gegenstande freier Forschung macht. Eine solche Trennung vom Gesammtleben war früher nicht möglich; die Individuen waren an die allgemeine Idee gefesselt und unfrei. Erst in der griechischen Religion war dem Individuum die Bedeutung geworden, welche es befähigte, sich selbständig in sich zu vertiefen, um die Idee des Gesammtbewußtseins im individuellen Denken zu reproduciren und nach den ewigen Gesetzen des Geistes zu messen.

Demnach lag es in der Natur der religiösen Anschauung, daß sich die Kunst nicht nach allen Seiten zu der

Vollendung aufschwang, welche sie erst auf dem Gebiete des christlichen Völkerlebens erreichen sollte. In dem Wesen der griechischen Religion und des Gemeingeistes lagen Schranken, welche die Kunst an einem gewissen Punkt in Fesseln schlugen. Jene Freiheit des individuellen Geistes war nicht vollkommen, sondern an das allgemeine Gesetz der Gesammtheit geknüpft. Der Einzelne wußte sich nur frei in den Grenzen, welches ihm allein Geltung verlieh. Daher war es vornehmlich das objective Leben, worin die Kunst ihre Vorzüge entwickelte, und das subjective Leben nur, in so weit es den Individuen gemeinschaftlich und von allgemeiner Bedeutung war. So stehen Epos, Architektur und Skulptur am höchsten; in ihnen fand das Leben der Nation, die Idee des Gemeingeistes und der der individuellen Natur- und Menschengestalten gemeinschaftliche Gattungsbegriff seinen vollendetsten Ausdruck. Die höhere Lyrik behielt einen epischen Charakter; ihr Gegenstand war nicht sowohl das innerste Gemüthsleben des Einzelnen, als der Reflex der durch die Thaten und Leiden des Volks erzeugten Stimmung der Gesammtheit. Malerei und Musik blieben in der Entwickelung zurück. In jener waltete das Plastische vor. Es mangelte an Sinn für die Auffassung und Darstellung der freien Subjectivität in ihren mannichfaltigen individuellen Stimmungen und Erlebnissen. Noch weniger konnte die Musik gedeihen. Sie fordert vor Allem das unbedingteste Zurückziehen in die Tiefe des Innern, das freie Ergehen in dem wechselnden Spiele der subjectiven Zustände des Gemüthes. Sie muß im Keime ersterben, wenn sie, wie in Griechenland, durch äußere Auctoritäten und politische Gesetze und starre Satzungen gebannt wird.

Auch der Tragödie fehlte eine Bedingung, von welcher ihr absoluter Höhepunkt abhängt. Wo die Schuld nicht weniger als die Strafe vom Schicksal vorherbestimmt

ist, wie nach der griechischen Weltansicht, kann sich weder der dramatische Charakter noch die tragische Idee wahrhaft frei entfalten. Solche Tragödien, in welchen, wie in der Antigone des Sophokles, diese Weltanschauung weniger als die allgemein menschliche Bedeutung der Conflicte des endlichen Lebens hervortritt, greifen bereits in gewisser Hinsicht über die Schranken des griechischen Volksgeistes hinaus. In der griechischen Komödie dagegen lagen noch weniger als in der Tragödie die Elemente einer dieser Kunstform entsprechenden Entwickelung. Sie war nicht in der persönlichen Freiheit und Sicherheit, nicht in dem freien Selbstbewußsein der Einzelnen gegründet, sondern gänzlich von dem Gemeingeiste abhängig. Sobald sie daher mit dem beginnenden Verfalle der alten Sitte und Religion, der innern und äußern Kraft des Volkes nicht mehr in der Gesammtheit eine feste Norm und Stütze fand, sank sie nach einer kurzen Blüthe von ihrer Höhe schnell herab. Sie löste sich in unbedeutendere individuelle Richtungen auf und zog sich auf ein sehr beschränktes Stoffgebiet zurück.

Daß wir aber auch in der griechischen Kunst solche Werke finden, in welchen sich bereits die Subjectivität mehr als früher geltend macht, welche die Ahnung und das Bedürfniß einer höhern Wahrheit andeuten und schon auf dem Uebergange zu einer neuen Periode in dem geistigen Leben der Menschheit hinweisen, hat seinen Grund in der Entwickelung der griechischen Religion. Wie nämlich in der religiösen Anschauung der Griechen zwei Hauptepochen zu unterscheiden sind, so auch in ihrer Kunst. Sobald die wahre Bedeutung der religiösen Idee von den Gebildeten gefühlt, erkannt, von der Philosophie und selbst der Komödie, welche die alten Götter wie die neue Philosophie verspottete, ausgesprochen war, hörte mit dem Glauben an die Götter die Verbindung auf, welche die Einzelnen durch die Idee des Gemeingeistes zusammenschloß. Die geistige Gemeinschaft zersplitterte sich in den Atomismus

der Individualitäten. An die Stelle des Gemeinsinnes und des allgemeinen Gesetzes trat der individuelle Egoismus in Staat und Sitte, an die Stelle der Religion die Philosophie. Damit hörte auch in der Kunst jenes Aufgehen des Einzelnen im Allgemeinen auf; das plastische und objective Element verschwand in allen Künsten und machte dem Subjectiven, Malerischen Platz. Dieses erging sich denn fortan in allen Entartungen, welche aus einem Zustande geistiger Zerfahrenheit und Haltlosigkeit entspringen, und vermochte nur noch durch ererbte Formen und eine überkommene Meisterschaft in der Technik den Schein des Kunstschönen über sich zu verbreiten. Nur einzelne Ingenien, wie ein Plato und Sophokles, erhoben sich bis zur Ahnung eines höhern Principes, welches ihren Geistesschöpfungen den Zauber unvergänglicher Schönheit und ewiger Bedeutsamkeit verlieh.

Durch die Römer wurde die classische Phantasie nicht wesentlich modificirt. Sie sind die verständigen Nachahmer und Verbreiter der griechischen Kunstformen und nur in einzelnen, speciellen Seiten der Kunst productiv und originell. Wie in der Religion, so beginnen sie auch in der Kunst mit der Stufe, auf welcher die Griechen endeten. Wo sie nicht die alten griechischen Meisterwerke nachbilden, lassen sie das individuelle und subjective Element über das objective vorwalten; so in der Plastik, Malerei und Poesie. In jenen verdrängt die Ausbildung des Porträtartigen das allgemein Menschliche; hier ist es vornehmlich die Satire, in welcher das Individuum seine subjective Stimmung dem Allgemeinen gegenüber geltend macht.

Wie sich die künstlerischen Bestrebungen der Römer an die Endpunkte der griechischen Kunst anschließen, so hörten die der Germanen mit der Stufe auf, mit welcher die Kunst der Griechen anfing. Rohe Bildwerke in Stein, Holz und Metall, Götterbilder, Grabhügel u. dergl. waren in der bildenden

Kunst; Theogonien, Kosmogonien, Heldenlieder und Sagen in der Poesie die Erzeugnisse der durch den Polytheismus bestimmten Phantasie. Während nun jene Bildwerke ohne künstlerischen Werth und Bedeutung sind, zeugen die Ueberreste germanischer Dichtung von einem lebenskräftigen, poetischen Geist, einer reichen und beweglichen Phantasie.

c. Das Christenthum einigte der Idee nach alle vorgetretenen Religionen. Seine Mitte und sein Ausgangspunkt ist die Person Christi, des Mittlers; denn in ihm wurde der Gegensatz zwischen dem Zeitlichen und Ewigen durch das Zeitlichwerden des ewigen göttlichen Lebens, also aller Gegensatz zwischen Gott und dem Menschen durch das Bewußtsein der Einheit in der Ewigkeit gelöst. Die dualistische Ansicht des Heidenthums wird entfernt durch den Ausspruch: die Welt ist die Erscheinung des freien Geistes Gottes. Damit hört der Widerspruch zwischen dem ewigen Geist und der Materie auf. Der jüdische Zwiespalt zwischen Gott und dem Menschen, zwischen Natur und Geist, der Begriff der starren Gottheit, welche außerhalb der Welt mit furchtbarer Strenge über ihr waltet, wird in der Lehre von der Person Christi und der Versöhnung Gottes und des Menschen, so wie in der ausgesprochenen Idee des Lebens aller Dinge in Gott vollkommen gehoben. Der indische Pantheismus, welcher das Einzelding zu Nichts macht und nur die unendliche Substanz bestehen läßt, ist theils durch die tiefe Bedeutung beseitigt, welche die Natur erhält, indem das Kleinste wie das Größte als von Gott gehalten und unter seiner Obhut stehend betrachtet wird; theils durch die Lehre von der persönlichen Freiheit und Unsterblichkeit des Menschen. Eben so ist der persische Dualismus entfernt, indem das Böse nicht als ewig und objectiv nothwendig betrachtet, sondern in die zeitliche Erscheinung des Menschen gesetzt wird und seiner freien Willensthat anheimfällt. Endlich ist der Fetischismus

und Polytheismus von Grund aus gelöst. Der Fetischismus, in so fern das Wirken Gottes in der Natur erwiesen wurde, der Polytheismus in der Ewigkeit und göttlichen Natur des Menschen.

Betrachten wir nun im Unterschied und Verhältnisse zur orientalischen und classischen Phantasie die christliche, wie sie durch die religiöse Idee modificirt wurde, so kündigt sie sich sogleich als eine höhere und die höchste Stufe an. In dem Judenthum und dem Islam wurde die überirdische Welt des Geistes als das allein Wesentliche; die irdische Welt, das Endlich-Individuelle als nichtig betrachtet. Das unmittelbare Band zwischen Gott und dem Menschen war zerrissen; der Mensch konnte sich nicht aus und durch sich selbst mit dem ewigen Geiste vermitteln. Daher wurde im Orient die Idee der Phantasie und dem Gemüthe nicht innerlich, nicht das individuelle Eigenthum desselben; das Subject verschwand vor ihr, unterlag ihr. Die Idee blieb erhaben dem nichtigen Subjecte gegenüber, und dieses vermochte sie auf allen Punkten und nach allen Seiten hin nur symbolisch anzudeuten, nicht aber sich dieselbe persönlich frei anzueignen und aus dem innersten Gemüthsleben wieder herauszugestalten. In der griechisch-römischen Welt dagegen wurde das Jenseits des Geistes vernichtet; die endliche Welt allein erschien am Ende als das Göttliche. Daher wurde allerdings die endliche Erscheinung zur schönen erhoben, durch den Schein des Unendlichen geläutert und idealisirt. Wie das Individuum auf diesem religiösen Standpunkte zuerst als das freie auftrat, so war auch hier zuerst die Phantasie von den Banden der Idee emancipirt und konnte sich frei gestalten. Der Einzelne war frei im endlichen Leben, nicht mehr einem Jenseitigen unterworfen. Eben so verlor sich darum auch die Phantasie nicht mehr an die Idee; diese war nicht mehr ein jenseitiges Gesetz, sondern im freien

Individuum ganz realisirt. Deßhalb konnte die freie Phantasie sich die Idee als ihre eigene Gesetzlichkeit vollkommen zur Vorstellung bringen und plastisch aus sich heraussetzen. Aber diese Freiheit war doch nur scheinbar und nicht vollkommen. Denn nicht dann ist der Einzelne frei, wenn er es nur als Theil des Ganzen, durch seine Stellung als Glied einer allgemeinen Gesetzlichkeit sein kann. In diesem Fall ist vielmehr nur das gemeinsame Gesetz, die Idee das Freie, und das Individuum ist von der Freiheit ausgeschlossen, sobald es sich von der Gesammtheit trennt. Daher wurde der Einzelne und die Phantasie unfrei, sobald sich die Idee, das Gesetz, das allgemeine geistige Band, der Gemeingeist auflöste und an seiner Einseitigkeit zu Grunde ging. Diese bestand aber eben darin, daß die Anerkenntniß einer wahrhaft unendlichen geistigen Einheit vermißt wurde. Der Mensch ist nur dann wahrhaft frei, wenn er sich seiner Ewigkeit bewußt ist; ein Bewußtsein, welches der heidnischen Welt fehlte und erst durch die christliche Religion erzeugt wurde.

Der Mangel der orientalischen Weltanschauung lag also in der Einseitigkeit, wonach nur der jenseitige Geist als das Wesentliche und allein Berechtigte, die endliche Welt als das Nichtige aufgefaßt wurde; der Mangel der griechischen in der Einseitigkeit, wonach der endliche Gemeingeist für die einzige Realität gehalten wurde und das Bewußtsein einer ewigen Welt zurücktrat. Dort war daher der Einzelne ganz unfrei, hier war er nur in dem Gemeingeist und durch ihn frei, für sich aber, als Persönlichkeit, eben so unfrei als dort. Beide Einseitigkeiten vermittelte das Christenthum und schuf dadurch erst den Standpunkt der wahren Freiheit des Geistes und sonach auch der Phantasie. In der Person Christi, des Gottmenschen, erschien zuerst das Ewige und Zeitliche; das Diesseits und Jenseits ver-

söhnt; Natur und Geist als die ewige Erscheinung Gottes selbst anerkannt; das endliche Subject durch das Bewußtsein seiner Ewigkeit und seiner unmittelbaren Beziehung zu Gott wahrhaft erlöst und damit der Zwiespalt des Zeitlichen und Ewigen, des Unendlichen und Endlichen, welcher die alte Welt beherrschte und vernichtete, aufgehoben.

So bringt das Christenthum erst den Menschen in das rechte Verhältniß zu Gott, die Phantasie in das rechte Verhältniß zur Idee. Es enthüllt zwar die unendliche Tiefe des Abstandes zwischen der Sünde und Bedürftigkeit des Menschen und der Heiligkeit und Vollendung Gottes, und die daraus entspringende Mannichfaltigkeit der menschlichen Leiden, über welche sich die griechische Welt hinweggetäuscht hatte; aber es erhebt auch wieder die gebeugte Seele durch den Blick auf die Seligkeit der Erlösung aus den Banden der irdischen Trübsal und auf die Herrlichkeit des Himmels, welchen sie dem Gläubigen und Erlösungsbedürftigen verheißt. Jetzt erst gilt der Mensch als Mensch. Er ist nicht mehr die verworfene, unfreie Creatur; seine Berechtigung hängt nicht mehr von dem Gemeingeiste ab; er ist frei als Mensch, als Kind und Erbe Gottes, des himmlischen Vaters aller Menschen; frei im Bewußtsein des ewigen, unvertilgbaren Bandes mit Gott, dieses unmittelbaren Verhältnisses zum Vater im Himmel, durch die Möglichkeit, sich das Göttliche frei von äußeren Auctoritäten im Glauben und Wissen anzueignen, sich mit Gott in unmittelbaren Verkehr zu setzen und die Idee des Ewigen, die Offenbarung in und aus sich selbst lebendig zu machen. Endlich ist das Christenthum deßhalb allein die Religion nicht des Hasses, der Verfolgung und Sclaverei, sondern der Liebe, und jene eine Vorschrift: „Du sollst Gott Deinen Herrn lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüthe,

und Deinen Nächsten, als Dich selbst," übertrifft Alles, was die alte Welt an Weisheit und Tugend besaß und kannte.

. Hieraus ergiebt sich vor Allem, daß das christliche Princip das der freien Subjectivität ist, und daß auch die Phantasie in dieser Subjectivität ihre nächste Eigenthümlichkeit haben muß. Sie unterliegt nicht mehr der ihr äußerlichen, über sie erhabenen Idee, wie die orientalische, und ist nicht mehr an die Objectivität des Gesammtgeistes gebunden, wie die classische; sondern wie die Idee ihr persönliches Eigenthum ist, so hat sie ihren Grund und Mittelpunkt in der Lebendigkeit und Innerlichkeit des in sich freien Gemüthes. Dadurch erhält nun jeder Inhalt, dessen sie sich bemächtigt, den Schein dieser Innerlichkeit; das freie Selbst durchdringt den Stoff, so jedoch, daß die Willkür der Phantasie und die Bewegung und Gährung des Gemüthes durch die Idee und das aus ihr hervorgehende Gesetz der Kunst und Schönheit geleitet wird. Die Nationalitäten und Individualitäten gelangen erst auf dem Boden der christlichen Phantasie zu ihrem vollen Recht und lassen jeden Inhalt als aus ihrem eigenthümlichen Gemüthsleben entsprungen und durch dasselbe hindurchgegangen erscheinen. Jedoch wird auch hier wieder das Individuelle und Nationelle gemäßigt durch die Idee der christlichen Lebensansicht, welche das Gesetz der Subjectivität bildet. Die wahre Idee des Unendlichen und damit auch des Unendlich-Schönen, des ewigen Idealreiches, erwachte erst durch das Christenthum. Nur von dem christlichen Begriffe des Ewigen aus vermag die Phantasie alle Erscheinungen des Lebens, selbst die individuellsten und zufälligsten, gehörig zu begründen und zu rechtfertigen; die endliche Disharmonie durch den Schein der ewigen Harmonie zu verklären; die zeitlichen Gestaltun-

gen mit dem Göttlichen wahrhaft zu verknüpfen und als von ihm gehalten und in ihm stehend erscheinen zu lassen.

Diese Eigenthümlichkeiten der christlichen Phantasie bezeichnet man mit dem Namen romantisch, einem Ausdrucke, welcher die durch die Völkerwanderung herbeigeführte Verschmelzung der Lebenselemente der christlich-römischen und der heidnisch-germanischen Welt bezeichnet. Die Merkmale der romantischen Phantasie sind also einerseits die wahre Freiheit der Subjectivität, die freie, jedoch eben darum auch nicht zügellose, sondern durch die Idee gemäßigte Bewegung des Gemüthes, das persönliche Aneignen des Göttlichen und jedes geistigen Inhalts, das Zurückgehen auf die eigene Innerlichkeit und die Durchdringung und Bewältigung des Stoffes durch das freie Selbst, durch die subjective Gemüths- und Phantasiebewegung; andererseits die christliche, d. h. die wahrhaft ideale Auffassung des Lebens und des Kunstinhaltes überhaupt.

Dem zufolge können die Künstler auf dem Gebiete der christlichen Kunst zwar in Hinsicht auf das erste Merkmal, die freie Subjectivität, romantisch genannt werden, aber nicht hinsichtlich des zweiten. Da nämlich das Christenthum über den früheren Religionen steht, so kann wohl der Mensch vermöge der ihm gewordenen geistigen Freiheit von dem Glauben an die christliche Idee abfallen und, auf eine der untergeordneten Religionsstufen zurücksinkend, im Sinne einer vorchristlichen Weltanschauung und Kunstidee die Erscheinungen des Lebens betrachten und darstellen. Er hört in diesem Falle mehr oder weniger auf romantisch zu sein. So sind die französischen Tragiker der sogenannten classischen Zeit nicht romantisch, selbst Schiller und Göthe sind es nicht, oder wenigstens nur theilweise; denn Beide standen nicht auf dem christlichen Standpunkte, wenn sie auch äußerlich der christlichen Kirche angehörten; sondern Jener neigte sich

einem philosophischen Rationalismus, Dieser zum Pantheismus hin. Beiden fehlte also wie jenen französischen Dichtern und einer großen Zahl moderner Künstler das eigentliche Element und die Grundbedingung des Romanticismus, die Weihe der wahren Freiheit, welche aus einem echt christlichen Glauben hervorblüht, und eine tiefere Ergründung des Lebens vom christlichen Standpunkte aus. Darum war auch z. B. Göthe nicht im Stande, den großartigen und echtromantischen Stoff des Faust zu bewältigen und der Tragödie einen befriedigenden, einen romantischen Abschluß zu geben. Er hatte eben keine Idee von dem eigentlichen Verhältnisse des Göttlichen und Menschlichen, des Ewigen und Zeitlichen und der Versöhnung beider, wie sie nur das Christenthum geben kann. Wir müssen demnach die Ausdrücke Romantik und romantisch wohl unterscheiden. Jener bezeichnet die ganze Stufe der Phantasie, dieser kann sich auch bloß auf einzelne Momente des Standpunktes beziehen, wonach ein Künstler, ohne Romantiker zu sein, in vielen Stücken oder nach einzelnen Seiten hin romantisch genannt wird.

Weil die christliche Religion bei ihrem ersten Erscheinen nur die Keime des neuen Lebens in sich trug und diese mannichfache Phasen ihrer Entfaltung nöthig machten, so konnte die Romantik nicht zu allen Zeiten der christlichen Entwickelung dieselbe sein, und auch sie wurde wieder durch die Hauptstadien modificirt, welche der christliche Geist bis jetzt durchlief. Im Allgemeinen lassen sich nur drei Hauptepochen des christlich-germanischen Lebens annehmen: das Mittelalter, die neuere Zeit vor der Reformation bis zur französischen Revolution, und die neueste Zeit, welche die Elemente einer neuen, in ihren Tendenzen und Resultaten vom Mittelalter und der neuern Zeit verschiedenen Entwickelung in sich trägt. Danach unterscheiden wir auch in

der Geschichte der subjectiv-christlichen oder romantischen Phantasie drei Stufen, die Phantasie des Mittelalters, die der neueren, und die der neuesten Zeit, in so fern sich in ihr bereits einzelne Symptome einer bevorstehenden neuen Gestaltung des geistigen Lebens ankündigen.

Betrachten wir zuerst das Wesen der Romantik, des Romanticismus oder Romantismus des Mittelalters. Dasselbe entwickelte und begriff die Bedeutung der ewigen Welt und zwar in der Lehre von der Dreieinigkeit und der Person Christi. Allein das Resultat der richtigen Erkenntniß wurde nicht verallgemeinert und das Wesentliche des Christenthums blieb unangewendet. Die endliche Welt wurde wieder eben so von der ewigen ganz ausgeschlossen, wie im Judenthum, und nur Christus als vollständiger Mensch und als ewig betrachtet, die andern Menschen aber als zeitlich geschaffene Geister, welche früher nicht waren, welche in tiefem Abstande Gott gegenüber stehen und, so sehr sie sich ihm auch nähern, und obgleich die Apostel gesagt hatten, alle Menschen seien Gottes Kinder und würden ihm gleich werden, ihm doch nie gleich werden können. So blieb die christliche Kosmologie und Anthropologie des Mittelalters, wegen mangelnder Anwendung der gefundenen Erkenntniß auf die ganze zeitliche Welt, auf dem Standpunkte des Judenthums, und in tiefer liegenden Punkten, wie der Präexistenz der Seele, sogar noch unter der Philosophie des Heidenthums stehen. Diese Einseitigkeit, diese Verdeckung des reinen Princips durch das nur der untergeordneten Religion des Judenthums Angehörende, hatte eine völlige Judaisirung des mittelalterlichen Lebens zur Folge. Die Theokratie, die persisch-jüdische Dämonenlehre, die jüdische Weise der Bußen — dies Alles tauchte in aller Breite wieder auf und fixirte sich in dem gewaltigen Bau der katholischen Kirche. Diese trat alsbald mit dem An-

spruche auf, in sich vollendet und abgeschlossen zu sein, und gab jede Entwickelung und Fortbildung auf. So schlug sie in ihrer starren Allgemeinheit die Subjectivität, welche das Christenthum frei gemacht hatte, wieder in Fesseln. Namentlich aber blieb für die Menschen der alte Kampf und Zwiespalt, das aus dem jüdischen Verhältnisse der Diener der Gerechtigkeit zum strafenden Jehova entspringende Bewußtsein der ewigen Verdammniß, und wurde weder durch die jüdische Art der Buße, noch durch die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben getilgt. Ja gerade der Glaube, welcher nun als das ethische Princip von der katholischen Kirche den Einzelnen aufgedrungen wurde, führte das Bedürfniß einer freien Aneignung desselben durch das Wissen, und damit die Reformation herbei.

Wie nun aber die jüdische Weltansicht im entschiedensten Widerspruche mit der heidnischen stand, so trat auch im Mittelalter zunächst wieder dieser Gegensatz auf's Schroffste hervor. Während das Heidenthum das Diesseits für das Wesentliche hielt, wogegen das Jenseits nur als ein wesenloses Schattenreich erschien, betrachtete das Mittelalter gerade die Welt der Erscheinung als das Unwesentliche und Nichtige, und machte das Leben nach dem Tode zur Hauptsache. Die endliche Welt der Sinnlichkeit wurde wieder als an sich sündhaft und der Teufel als Fürst der Welt bezeichnet; daher wieder, wie im Oriente, das Streben dem endlichen Leben zu entfliehen, das Kloster-, Mönchs- und Einsiedlerwesen, die mannichfaltigsten ascetischen Bestrebungen und das Vorwiegen der *idealen* Interessen.

Diese religiöse Anschauung modificirte nun auch den mittelalterlichen Gemeingeist. Das judaisirende Christenthum in der katholischen Kirche verband sich mit dem Wesen der antiken Monarchie; das germanische Princip der freien Individualität, welches gerade dem christlichen im Allgemeinen

entsprechend war, trat zurück, und der Einzelne wurde nicht bloß gefesselt in der gewaltigen Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenstaates, sondern in Folge der unchristlichen Elemente der Kirche wurde auch die Idee der persönlichen Unfreiheit zwar gemildert, aber nicht entfernt. Kirche und Staat traten sich bald feindlich gegenüber und strebten nach Alleinherrschaft auf dem Gebiete des mittelalterlichen Lebens. Der Kampf beider, welcher im Ritterthum und Mönchsthum seine entschiedensten Vertreter fand, zog sich fast durch das ganze Mittelalter hin. Jedoch war es auch hier die christliche Idee, welche beide in einer Richtung vereinigte. Durch die Bildung des gemeinschaftlichen Organs der geistlichen Ritterorden suchten sie den zwischen ihnen bestehenden Gegensatz aufzuheben und das Weltliche mit dem Geistlichen zu durchdringen und auszusöhnen. Außerdem erhoben sie sich in den Kreuzzügen zum gemeinsamen Kampfe gegen das Heidnische, Sinnliche. In diesem gemeinschaftlichen Streben nach dem Ueberirdischen, Göttlichen, Christlichen wurden die weltlichen Elemente des Lebens vergeistigt. So steigerte sich die Idee der Ehre und Vasallentreue zur Gottesehre; die weltliche Minne zur Gottesminne.

Unter diesen Verhältnissen, welche zugleich den wesentlichen Inhalt der Kunst, das Stoffgebiet ausmachen, konnte sich die Romantik nicht vollkommen entwickeln. Die Freiheit der Subjectivität war zu beschränkt. Der vorherrschende Charakter des mittelalterlichen Romanticismus ruhte somit auf dem andern Merkmale des Romantischen, auf der durch die christliche Idee bestimmten Weltansicht, welche sich durch alle Gebiete des Lebens hinzog und in allen Erscheinungen das Streben nach dem Unendlichen erblicken ließ. Das Christenthum entfaltete sich zwar schon im Mittelalter als Gemüthsleben; aber es blieb in der Religion und daher auch in der Kunst an feste Formen gebunden. Auch die

Phantasie wurde, wie das religiöse und politische Leben, nicht wahrhaft frei, sondern durch die alles Individuelle mit sich fortreißende Gewalt des Gemeingeistes und die Fesseln äußerer Auctoritäten beschränkt. Deßhalb konnte sich die Kunst vorzugsweise nur auf den Kunstgebieten angemessen entfalten, welche dem subjectiven Leben ferner lagen, und auf welchen gerade das gemeinsame Streben des ganzen Mittelalters selbst zur Anschauung zu bringen war, wie in dem Epos und der Architektur. Die übrigen Kunstformen: Lyrik, Drama, Malerei, Musik, Skulptur fanden zum Theil erst auf dem Boden der neuern Zeit ihre Ausbildung, wie die Musik; oder, wenn auch dem mittelalterlichen Geist und Leben entsprungen und angehörig, konnten sie sich doch erst gegen Ende des Mittelalters zur Zeit seiner Auflösung mit Erfolg entwickeln, als den Individualitäten eine größere Breite der geistigen Bewegung gegeben war.

Das romantische Element der mittelalterlichen Kunst lag demnach vorwiegend auf dem Inhalt und seiner Auffassung, wonach allen Gestalten des Lebens die Richtung und Beziehung auf das Uebersinnliche gegeben wurde, und die Bestrebungen der edelsten Kräfte nach einem Ziele, nach dem Göttlichen, Jenseitigen gerichtet waren. Weil jedoch über dem unendlich hohen Ziele, welches die Ahnung der Menschen erfüllte, und wohin die Sehnsucht zog, das Diesseits, wie im Judenthume, als das Wesenlose in den Hintergrund gedrängt wurde, so mußte auch die Phantasie wieder an das Symbolische, Erhabene und Phantastische anstreifen. Das Jenseits blieb immer die wesentliche Idee, auf welche die endliche Welt der Sinnlichkeit bezogen wurde. Daher hatte die Phantasie vornehmlich diesen Zug nach dem Unendlichen und damit den Drang, allen Nachdruck auf die Idee zu legen und sie als das

Erhabene erscheinen zu lassen. Zugleich war aber diese Idee dem Individuum um so unbegreiflicher und unklarer, als es sich selbst wieder wie im Judenthume vom unmittelbaren Zusammenhange mit dem Ewigen ganz ausschloß. Die erhabene Phantasie wurde danach wieder symbolisch, ja phantastisch; sie konnte die erhabene Idee, das jenseitige Ziel, wonach sie strebte, am Ende nur in dem Symbol, der Allegorie und dem Wunderbaren erreichen oder vielmehr andeuten und die Sehnsucht danach erregen.

Dessenungeachtet blieb sie immer romantisch, in so fern sie nicht, wie auf dem Gebiete der orientalischen Kunst, der Idee unterlag und vor ihr verschwand, sondern von ihr beseelt und gehoben wurde. Wenn sie auch der ganzen Fülle des Inhaltes, der sich von den Tiefen der Sinnlichkeit und alles Irdischen bis zur unendlichen Höhe und Herrlichkeit des Himmels in den mannichfaltigsten Abstufungen und Gestalten ausbreitete, nicht ganz mächtig wurde, und ihr übersinnliches unendliches Ziel nicht erreichen, sondern zuletzt nur noch symbolisch ausdrücken konnte, so war ihr doch das Symbolische, Allegorische und Wunderbare nicht sowohl wie im Oriente ein Zwang und Bedürfniß, entsprungen aus Unbekanntschaft mit dem Wesen der Idee, sondern mehr ein bloßer Schmuck, ein freies Spiel der subjectiven Laune. Es ist geläutert durch die Ahnung des wahrhaft Unendlichen, so daß überhaupt die Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst an Schönheit der Form den edelsten Werken des Alterthums nicht nur häufig gleichstehen, sondern auch an Tiefe, Umfang und Mannichfaltigkeit des Inhaltes, an unvergänglicher Bedeutsamkeit und Wahrheit über Allem erhaben sind, was die orientalische und heidnische Welt hervorbrachte.

Freilich befriedigen dem Anscheine nach die Erzeugnisse der classischen Phantasie in gewisser Beziehung mehr als die der mittelalterlich-romantischen. Wegen des endlichen,

allgemein=menschlichen, beschränkten und verständlichen Inhaltes steht die geistige Kraft mit der darzustellenden Idee in schönster Harmonie; die Form wird klar, objectiv und heiter wie die griechischen Tempel, welche in edler Einfachheit sich offen und freundlich ausbreiten und uns wie schöne Paläste entgegenglänzen, so daß wir sie ohne Zwang und heiteren Blickes, wohlgefällig und vollkommen befriedigt, anschauen. Diese Klarheit und Objectivität, diese Befriedigung gewährt allerdings nicht immer die romantische Phantasie. Aber um wie viel erhebender ist sie in ihren Bildungen, wie viel tiefer geht sie in das Wesen des Unendlichen, in die ewigen Interessen des Gemüthes, in die innersten Keime des Lebens ein, um wie viel allseitiger ist sie und reicher an innerem Gehalt! Wie die gothische Kirche kühn aus dem Boden aufsteigt, wie ihre Pfeiler schlank und frei emporschießen, dann in verschiedenen Richtungen auseinandergehen, bis in der sanften Wölbung, in welcher sie zusammentreten, ihr rastloses Streben nach oben beruhigt aufhört, so zieht die romantische Phantasie des Mittelalters das in den vielgestaltigen Interessen und Leidenschaften des irdischen Lebens unruhige Gemüth von dem Boden der Endlichkeit ab und hinauf zu Gott und jener Geisterwelt, wo es allein Ruhe findet und all' sein Streben endigt. Und wie das herrliche Münster seine Thürme wie Arme der Sehnsucht nach dem Himmel ausbreitet, den Menschen erhebt und ihn doch wieder durch die ahnungsvolle Stille seiner weiten, dunklen Räume drückt und zur Demuth und Anerkenntniß seiner Hilflosigkeit und Beschränktheit bewegt, so ist in allen Schöpfungen der romantischen Kunst stets die Trauer und Schwermuth, die Unklarheit und der Schmerz des Lebens in die christliche Freudigkeit und Zuversicht gemischt. Wie endlich der gothische Bau von außen frei und mächtig hinaufragt und in erhabener Ruhe dasteht, und im Innern

diese großartige Einfachheit und Unendlichkeit, deren Anblick er von außen bietet, im Einzelnen wieder zu einem bunten Reichthum individueller Formen auseinanderstellt und zerschlägt, mit Blättern, Blumen, Rosetten und Arabesken ziert, und diese unabsehbare Vielheit und Mannichfaltigkeit dennoch einfach sondert und regelmäßig gliedert; so betrachtet auch die Romantik des Mittelalters die verschiedenartigen Gestalten des Lebens von der Idee des Unendlichen aus, gliedert sie als die mannichfaltigen Elemente dieses Unendlichen und schließt sie wieder zu einer schönen Einheit, einem harmonischen Ganzen zusammen. Wie der religiöse Geist des Mittelalters die Hauptrichtungen des Gemeinlebens, das Mönchthum und Ritterthum, die Ideen der Ehre, Vasallentreue und der Liebe unmittelbar auf das Göttliche bezog, wonach das Streben des ganzen Mittelalters gerichtet war, so setzte auch die Phantasie alle Erscheinungen des Lebens in Beziehung auf jenes Unendliche. Diese Hindeutung auf das gemeinsame Ziel der Durchdringung alles Weltlichen mit dem Geistlichen, diese Richtung auf das Jenseitige spricht sich als gemeinschaftliches Merkmal in allen Werken der bildenden und poetischen Kunst aus. Bei der größten, anziehendsten Mannichfaltigkeit des Stoffes und der Form, des Umfangs und der Bestimmung, bei dem verschiedensten Grade künstlerischer Vollendung und Durchbildung, trotz aller Modificationen, welche die Individualität und Nationalität herbeiführte, offenbart sich in allen Bildungen, welche Kunstwerth besitzen, vom kleinsten Liedchen bis zum großartigsten Epos, vom einfachsten Kreuze bis zum gewaltigsten Dom derselbe Geist, jener Geist des Unendlichen, welcher das Endliche zu sich hinaufzieht und alle Einzelnen in dem gewaltigen Strome des mittelalterlichen Lebens vereinigte.

Allein dieses Streben des Mittelalters, das Endliche,

Sinnliche im Göttlichen, Geistigen aufzugeben, in welches der Einzelne gläubig einging, war nur vorübergehend. Kampf und Zwiespalt zwischen dem auf judaistischen Standpunkt gestellten Individuum und dem durch das Christenthum gegebenen Princip der freien Subjectivität, welches die gewaltige Allgemeinheit des Mittelalters unterdrückt hatte, erneuerte sich. Anspannung aller Kräfte zur Unterdrückung der Sinnlichkeit und zu diesem Kampfe des religiösen Geistes gegen das heidnische, natürliche, weltliche Element und für das Ueberirdische, Uebersinnliche ließ nach und führte einerseits zu einer Reaction des Sinnlichen gegen das Geistige, zum größten sittlichen und geistigen Verderb, der am tiefsten jene höchste Spitze, in welcher die Hauptinteressen des Mittelalters zusammentrafen, die geistlichen Ritterorden, ergriff. Andererseits drängte sich die freie Bewegung des Gemüthes, das persönliche Aneignen des Göttlichen im Gegensatz gegen den Zwang äußerer Auctoritäten, kurz die Subjectivität gegenüber der erstarrten Aeußerlichkeit und Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenwesens, der Sitte und Verfassung in Kirche und Staat mit Macht hervor. Die einzelnen Nationen und Individuen trennten sich von der Allgemeinheit des Kirchen- und Lehenorganismus, um in freier Bewegung den Staat zu einer selbstbewußten, lebendigen Einheit durchzubilden und den vorliegenden Inhalt des Auctoritätsglaubens im eigenen Wissen sich wahrhaft selbst zu erwerben. In diesem Vertiefen und Zurückgehen in das individuelle Gemüths- und Geistesleben und die subjective Freiheit des Innern liegt nun auch das Wesen der modernen Phantasie, welche somit hauptsächlich auf dem Principe der Kirchenreformation und dem Streben nach politischer Freiheit beruht.

Wie aber jede Reaction zunächst in Einseitigkeit verfällt, so auch die Bewegung, welche die Auflösung der

mittelalterlichen Lebenselemente und die Bildung der neueren Zeit hervorrief. Hatte in Leben und Kunst des Mittelalters der christliche Glaube mit gewaltsamer Zurückdrängung freier geistiger Bestrebungen vorgewaltet, so stellte die neuere Zeit das Christliche in den Hintergrund und eröffnete dem Unglauben, Zweifel und philosophischen Tendenzen jeder Art ein weites Feld. Statt der Allgemeinheit des geistigen Lebens in Kirche, Staat, Sitte und Kunst wurde nun das Princip der subjectiven Freiheit des Gemüths- und Geisteslebens das vorwiegende Element der neueren Phantasie.

Die mit der Zersplitterung der Totalität des mittelalterlichen Lebens gegebene Freiheit kam vor Allem auch der Erweiterung des Stoffgebietes der Kunst zu Statten. Dieses bot ohnehin durch den geistigen Besitz des Mittelalters, welchen die neuere Zeit zu freier Benutzung überkam, eine reiche Ausbeute dar, und wurde noch durch die Entdeckung neuer Welten, durch die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Bekanntschaft mit dem reichen Boden antiker Wissenschaft und Kunst, durch die Idee der neuen Entwickelung und die Freiheit, womit jetzt das Individuum nach Wissen, wie nach Besitz und Genuß streben konnte, bedeutend erweitert. Namentlich wurde nun auch Das, was im Mittelalter zurückgedrängt war, das individuelle und bürgerliche Leben, so wie die Erscheinungen des Naturlebens, Inhalt der Kunst. In der Poesie trat daher jetzt die Lyrik und der Roman hervor als die Auffassung und Darstellung des Individuellen und der Begebenheiten des gewöhnlichen Lebens von einem individuellen Standpunkt aus; im Gebiete der Malerei das Genre im weitesten Sinne des Wortes und in allen seinen verschiedenen Zweigen der Darstellung des indivuellen, bürgerlichen und des natürlichen Lebens im Gegensatz gegen die früher allein vorhandene Gattung der

Historienmalerei; in der Skulptur und Architektur ebenfalls Werke in der mannichfaltigsten Beziehung zu den Interessen und Tendenzen des profanen und privaten Lebens, und endlich beginnt jetzt erst die musikalische Idee auf dem Boden der Freiheit des Gemüthlebens sich rasch und herrlich zu entfalten.

Es fragte sich nun, ob die von den gemeinsamen Fesseln der mittelalterlichen Bildung befreite Phantasie sich ihrer Freiheit dazu bedienen würde, um die mittelalterliche Romantik, mit Ausscheidung der unromantischen Elemente, auf die wahrhaft entsprechende Stufe zu bringen. Dies konnte sie nur, wenn sie an dem eigentlich christlichen Standpunkte, durch welchen sie überhaupt bedingt ist, festhielt. Das Mittelalter vermochte die Aufgabe, das ganze Gebiet des Lebens in allen seinen Interessen, Erscheinungen und Verhältnissen mit der christlichen Ansicht des Lebens ganz zu durchdringen, nicht vollständig und richtig zu lösen. Seine Lösung war mehr äußerlich, als frei geistig. Der Druck, welcher auf den Individuen lastete, und namentlich die Stellung und der judaistische Charakter, welchen die Kirche behauptete, erschwerte und verhinderte die Erfüllung dieser Aufgabe. Die Befreiung des Gemüthes und der Phantasie war deßhalb ein unendlicher Fortschritt für die Entwickelung der Romantik, eine außerordentliche Erleichterung zur Erreichung ihres Zieles; aber freilich nur für den Fall, daß die befreiten Volksthümlichkeiten und Individualitäten dem wahrhaft christlichen Glauben treu blieben und ihre Freiheit dazu benutzten, von ihm aus das Leben gründlicher, tiefer, unbefangener und klarer in sich aufzunehmen und geistig zu verarbeiten, als es das Mittelalter gethan hatte. Dies geschah aber nicht, namentlich nicht in der Weise, daß man die ganze neuere Kunst mit dem Namen romantisch bezeichnen könnte. Wir müssen vielmehr die verschiedenen Wege ver-

folgen, welche die Phantasie der neuern Zeit einschlug, und sodann untersuchen, ob und in wie weit sich gegenwärtig Symptome vorfinden, welche darauf hinweisen, daß die Kunst dem Standpunkt entgegengeht, auf welchem sie wahrhaft romantisch sein, d. h. das Leben mit der Idee des Christenthums frei und individuell vermitteln wird.

Anstatt daß die Individualitäten innerhalb des christlichen Standpunktes ihre Freiheit entwickelten und sich wieder zu gemeinsamen Richtungen vereinigten, erfolgte auf dem Gebiete des Protestantismus eine gänzliche Zersplitterung. Wie in die katholische Kirche immer mehr unchristliche und unkirchliche Elemente, besonders in Form philosophischer Systeme, eindrangen, so entstand bald nach der Reformation zwischen den protestantischen Kirchen und Sekten und einer Menge geistiger Richtungen ein Kampf, welcher mit dem von dem Katholicismus gegen die Ketzer geführten die größte Aehnlichkeit erhielt. Denn auch die protestantische Kirche schloß sich in bestimmten Grenzen ab, setzte sich der freien Speculation entgegen und hielt sich streng an die einmal festgesetzten dogmatischen Bestimmungen. Sie versuchte selbst, wie die katholische Kirche, die unchristlichen und unkirchlichen Richtungen äußerlich zu unterdrücken, die freie geistige Bewegung der Individuen, so fern sie sich vom kirchlichen Gebiet entfernten, zu hemmen. Allein dies wurde ihr weit schwerer, als der katholischen Kirche, weil ihr Princip gerade im Unterschiede vom katholischen auf der Befreiung des individuellen Geistes und der Möglichkeit eines selbständigen, unabhängigen Strebens beruhte. Daher hatten alle beschränkenden Maßregeln der reformirten Kirche den entgegengesetzten Erfolg. Statt einer freien Vereinigung aller protestantischen Kirchen und Secten zu einer gemeinsamen Kirche nahm vielmehr die Zersplitterung und die Auflockerung des gemeinsamen Bandes immer zu, und statt positiver

christlicher Bestrebungen machten sich vorherrschend verneinende, unchristliche und unkirchliche Tendenzen geltend, so daß nach drei Jahrhunderten die protestantische Kirche in demselben Zersetzungs- und Auflösungsprocesse sich befindet, wie die katholische. Denn auch diese gewann durch die Absonderung der Ketzer keine größere Festigkeit, keine wirkliche innere Einigung im Geiste und der Wahrheit. Ihre Einheit blieb eine äußerliche, formelle, welche den philosophischen und überhaupt individuellen Bewegungen freies Spiel gestattete, sobald sie sich äußerlich mit den conventionellen Satzungen der Kirche abfanden und vertrugen. Während aber die Bewegungen im Protestantismus dem Wachsthume der echten Keime der Reformation nicht gefährlich waren, und diese trotz aller negirenden und auflösenden Richtungen das Ziel ihrer Entwickelung sicher verfolgte, wurde das innere Wesen der katholischen Kirche um so mehr durch den Geist der Subjectivität untergraben, als sie sich selbst christlichen Elementen, sobald sie sich von dem äußerlich Bestehenden entfernten, eben so wie den unchristlichen widersetzte. Daher kam die katholische Kirche, namentlich was eine große Masse gebildeter Katholiken betrifft, fast in dieselbe Lage wie die protestantische, und die Zersetzung ging sogar bis zum äußern Abfalle von der Kirche über.

Je mehr nun aber die Individualitäten sich von dem Gemeingeiste lossagten, je weiter sie sich geistig von dem christlichen Standpunkt entfernten und entweder gegen das Religiöse indifferent blieben, oder dem Einflusse der sich gegen das Christenthum negativ verhaltenden modernen Philosophie nachgaben, oder nur formell sich unter die Schranken der herrschenden Kirchen stellten, um so näher lag es, daß die Mehrzahl dem individuellen Egoismus folgte und vielmehr nach materiellem Besitze, als nach idealen Gütern strebte; ein Streben, welches in unseren Tagen in

so fern seinen Gipfel erreicht hat, als der vorherrschende Theil aller Nationen, die Begüterten, Industriellen, die Geldaristokratie oder Bourgeoisie, wesentlich das verkehrte, durchaus unchristliche Streben verfolgt, nur materielles Gut zu produciren und aufzuhäufen, und dieses Produciren und Aufhäufen an sich als Selbstzweck betrachtet, nicht aber, wie es dem christlichen und wahrhaft humanistischen Standpunkt überhaupt entsprechend wäre, als bloßes Mittel, die geistige, sittliche und religiöse Entwickelung und Vervollkommnung der Menschen zu befördern.

Unter diesen Umständen kann es nicht befremden, daß die Phantasie und Kunst seit der Reformation bis jetzt nur auf einzelnen Punkten und in einzelnen Ingenien auf dem Boden der Romantik fortging, im Allgemeinen aber nicht eigentlich romantisch genannt werden kann. Dazu fehlte den Einzelnen zu sehr das Wesentliche der Romantik, die wahrhaft freie, nicht willkürliche, zügellose, sondern sich vernünftig beherrschende, selbst bewußte Subjectivität und die christliche Lebensansicht. Die Subjectivität ist nur dann wahrhaft frei und romantisch, wenn sie sich der individuellen Willkür, der zufälligen Besonderheiten der Phantasie, des Gemüthes und Denkens entschlägt, und die ideelle Wahrheit und Gesetzlichkeit zu ihrem Principe macht. Davon fand aber gerade das Gegentheil Statt. Je mehr sich die Einzelnen von der christlichen Idee als der absoluten Wahrheit und Gesetzlichkeit entfernten, desto größeren Spielraum gewannen die zufälligen Eigenheiten und Launen der Phantasie und des Gemüthes; und je mehr sie mit dem Glauben an die Ewigkeit des Individuums auch das Band zwischen der endlichen Subjectivität und Gott verloren, um so mehr verfielen sie wieder in den Gegensatz zwischen dem Endlichen und Unendlichen, zwischen Sinnlichkeit und Geist, welchen nur das christliche Bewußtsein aufhebt und der nun wie in der vor=

christlichen Welt und dem judaistischen Mittelalter, wenn auch in anderer Gestalt, wieder auflebte.

So verfolgte denn die Phantasie in der neuern Zeit die verschiedensten Richtungen, welche aber alle mehr oder weniger schon da gewesen waren und sich von den früheren Stufen der Phantasie nur dadurch unterschieden, daß die Einzelnen, auch wenn sie sich ungläubig vom Christenthum abwandten, doch unbewußt unter dessen Einflusse standen. Alle lebten und wirkten unwillkürlich im Dienste der christlichen Entwickelung und halfen so die Regeneration herbeiführen, welche dem religiösen und geistigen Leben überhaupt und der Kunst insbesondere bevorzustehen scheint. Diese Phase der christlichen Phantasie, deren charakteristisches Merkmal nach dem Vorhergehenden das der individuellen Willkür ist, bildet demnach die nothwendige Vermittlung zwischen der christlich-mittelalterlichen und der eigentlich neuromantischen Kunst.

Unter den Richtungen nun, welche die Phantasie in dieser Uebergangsperiode einschlug, ist besonders eine von vorherrschender Bedeutung. Mit dem Wiederaufleben der humanistischen Studien strebte die Phantasie mit Recht vor Allem danach, die geistigen Schätze des Alterthums in das Gebiet des christlichen Lebens aufzunehmen und mit der christlichen Idee zu assimiliren. Denn sollte die Unmittelbarkeit der mittelalterlichen Romantik die Stufe der Freiheit und des Selbstbewußtseins, kurz ihre eigentliche Vollendung erreichen, so mußte sie die früheren Stufen der Phantasie, namentlich die plastische Vollendung der classischen aufnehmen und eben so wahrhaft mit sich versöhnen, wie eben die christliche Entwickelung die Elemente der früheren Religionen in sich aufhebt. Zu diesem Vermittelungsprocesse war aber die Ablösung der Individualitäten vom Allgemeinen und damit auch die Befreiung der Phantasie aus den Fesseln

der mittelalterlichen Unmittelbarkeit und Einseitigkeit eben so wesentlich und nothwendig, als die Zersplitterung des mittelalterlichen Gemeingeistes für die bewußte und freie Entwickelung des christlichen Lebens überhaupt. Indessen gelang die Assimilation mit dem Classischen in der Weise, daß das Christliche dadurch nicht getrübt oder verwischt wurde, nur auf einzelnen Gebieten der neuern Kunst, z. B. in der Malerei vor Allem dem göttlichen Raphael, in der Poesie Shakespeare und unter den Neueren wieder zuweilen Lamartine. Im Allgemeinen aber schied nach und nach die vorgeblich antike oder classische Bildung das christliche Element fast ganz aus und hemmte seine freie Entfaltung so, daß z. B. die Musik erst von da anfing, sich rasch und kunstgemäß zu entwickeln, als sie sich von der Beschränkung der griechischen Musik ganz losgesagt hatte und ihren eigenthümlichen Weg verfolgte.

Außer dieser classischen Richtung der freigewordenen Phantasie gab es noch viele andere, geringer an Umfang und Bedeutung, welche weder christlich noch classisch waren und überhaupt schwer bezeichnet werden können, weil sie eben nur von der individuellen Willkür der Phantasie ausgingen. Sie schloßen sich äußerlich theils dem philosophischen, rationellen Geiste und Streben der neuern Zeit, theils den materiellen Tendenzen derselben, theils auch der pietistischen und mystischen Seite des religiösen Lebens an. Wollte man diese Richtungen im Gegensatze zu jener classischen, welche für die gesammte Kunst der neuern Zeit die wichtigste ist, romantisch nennen, wie z. B. in Beziehung auf die deutsche Poesie der sogenannten romantischen Schule der Schlegel und Tieck; unter den Neuern in Bezug auf Byron, auf Heine und andere Künstler des jungen Deutschlands geschehen ist, so müßte man sie als die falsche Romantik bezeichnen. Denn alle diese Richtungen beruhen nicht auf dem

Principe der freien, selbstbewußten, christlichen Subjectivität, sondern dem einer individuellen Willkür, welche auf dem Gebiete der Kunst entweder als einseitige, zügellose und excentrische Thätigkeit der Phantasie, die von keiner vernünftigen Besonnenheit gebändigt ist, als verwilderte Genialität oder als unklare, oft unlautere Bewegung des Geistes und Gemüths erscheint und eben so falsch ist, als jene nüchterne Verstandesmäßigkeit, welche, der christlichen Anschauung fremd, die Erscheinungen des Lebens mit dem einseitigen, unchristlichen Rationalismus der sogenannten Aufklärung prosaisch auffaßt oder auch selbst, ohne einen höhern geistigen Gesichtspunkt nur nachahmend, naturgetreu wiedergiebt, ohne in beiden Fällen der endlichen Erscheinung die ideale Versöhnung und Vollendung zu geben.

Ueberblicken wir noch einmal, was der neuern Kunst hinderlich war, um den Standpunkt der christlichen Romantik fortzubilden oder vielmehr sogleich durch die der Subjectivität gestattete Freiheit zu erreichen, so begegnen wir zunächst der mit der Befreiung der Individualitäten gegebenen Zersplitterung des Lebens und dem Mangel an einem entschiedenen, christlichen Gemeingeist, welcher die Individuen zu einer neuen, selbstbewußten, freien Einheit verbunden hätte. Dies war indessen selbst nur wieder die Folge von dem Mangel an christlichem Glauben. Den unmittelbaren Glaubensinhalt des Mittelalters gab die neuere Zeit auf, um ihn frei durch das Selbstbewußtsein sich anzueignen, und dieser Proceß ist noch nicht zu Ende. Die Menschen sind noch nicht von den Standpunkten des unmittelbaren Glaubens, des Zweifels und des Indifferentismus zu einem geistig vermittelten Glauben, dem freien Besitze des christlichen Glaubensinhaltes gelangt. In Folge dessen fehlte bisher der Phantasie nicht bloß der wahre Halt- und Standpunkt zur idealen, christlichen Auffassung der Erscheinungen des

Lebens, sondern es hing auch damit der Mangel an Kunstinteresse, die vorwiegende Richtung auf materielle Tendenzen und Güter und die Verachtung alles Dessen, was nicht unmittelbar materiellen Werth hat, zusammen.

Setzen wir dagegen die nothwendigen und förderlichen Erscheinungen, welche der modernen Entwickelung der Kunst zu Statten kamen, so liegen diese in der formellen Befreiung des Individuums an sich und der dadurch bedingten Möglichkeit, den Standpunkt der freien, christlichen Subjectivität einzunehmen, — in der Assimilation mit den frühern Stufen der Phantasie, besonders der classischen, — in der Bereicherung des Stoffgebietes der Kunst und der technischen Mittel zur Darstellung und Verbreitung der Kunstwerke in Folge der Ausbildung der philosophischen, historischen und angewandten Wissenschaften. In letzterer Beziehung hat die moderne Kunst hiedurch die Mittel, leichter, schneller und besser den Kunststoff zu gestalten, als es dem Mittelalter je möglich war. Das Material, dessen sich die Darstellung bedient, ist so zu sagen ganz überwältigt, das scheinbar Unmögliche kann jetzt geleistet werden. Dazu kommen die außerordentlichen Vortheile, welche aus der Nachbildung und Verbreitung der Kunstwerke hervorgehen. Die Erleichterung des Verkehrs und vorzüglich die Vervielfältigung der Kunstwerke durch den Druck, den Stahlstich, die Lithographie, die Galvanoplastik und andere technische Mittel der Nachbildung erleichtern die Verbreitung des Kunstsinns und der Kunstbildung über die ganze civilisirte Welt Diesen Zeichen einer neuen Kunstperiode gesellen sich nun noch andere zu, welche unbedingt darauf hinweisen, daß der Kunst eine Regeneration bevorsteht, welche den Anfang der wahrhaft christlichen Romantik, und wenn wir das Mittelalter und die neuere Zeit bis jetzt als zwei Epochen der christlichen Kunst unter-

scheiden, den Anfang der dritten und letzten Epoche der christlichen Kunst bezeichnen wird.

Zu diesen Symptomen gehören neben und im Gegensatze gegen die materialistischen Interessen unserer Zeit die in Gesangvereinen, Musikfesten und Kunstvereinen jeder Art sich ankündigende Wiederbelebung des Kunstsinnes und eines gemeinsamen künstlerischen Strebens. Nicht minder bedeutungsvoll ist sodann das in einzelnen Künstlern und Kunstrichtungen der verschiedenen Nationen vorhandene Bedürfniß eines christlichen Princips, einer großartigern, historischen und objectiven Grundlage des Lebens und der Kunst, vor Allem aber das Erscheinen der ersten Anfänge eines neuen christlichen Gemeingeistes. Sie treten in allen Gebieten des christlich-germanischen Völkerlebens deutlich hervor, in den presbyterialen und synodalen Bestrebungen der protestantischen Kirche, in den zwar im Einzelnen und in materieller Hinsicht verkehrten, doch in formeller Beziehung wichtigen Erscheinungen der neukatholischen und der socialistischen Vereine, kurz in dem überall erwachenden Nationalgeist, dem Antheil der Einzelnen an den Interessen der Gesammtheit, namentlich aber in der allgemeinen Betheiligung und der Theilnahme Aller, auch der Laien, an der Entwickelung des religiösen Lebens und dem Bau einer allgemeinen christlichen Kirche. Alle diese Symptome deuten unzweifelhaft darauf hin, daß der Auflösungs- und Zersetzungsproceß aller Lebenselemente des Mittelalters und der neuern Welt bald vollzogen und aus demselben das Resultat hervorgehen wird, welches das letzte Stadium der christlichen Entwickelung eröffnet. Wir gehen der Zeit entgegen, wo die Subjectivität aus freiem Willen und mit Selbstbewußtsein den Inhalt des christlichen Glaubens und die Gesetze des danach gebildeten christlich-germanischen Gemeingeistes in sich aufnimmt und sich somit dem Gesammtbewußtsein zusammen-

schließt, wo der Gemeingeist und die Kirche die Subjectivität nicht in äußere Fesseln schlagen, sondern als ewige Macht, als das Christliche und Göttliche im Menschen walten und als das freie geistige Band die Einzelnen zu einer harmonischen Einheit zusammenschlingen; wo der Einzelne nicht mehr, wie es seit achtzehn Jahrhunderten der Fall war, seinen Egoismus zum Principe des Lebens macht und dadurch seinen Nächsten zurückdrängt, haßt, verfolgt und hindert, von seiner Freiheit Gebrauch zu machen; sondern diesen Egoismus zum Wohle der Gesammtheit überwältigt, aus christlicher Liebe zu seinem Nächsten und zu allen Menschen sich beschränkt und seine höchste Freiheit darin findet, das Ewige, die christliche Idee in sich und außer sich zu verwirklichen, wodurch dann Allen die größte Summe von Freiheit und Wohlfahrt zu Theil wird.

Wenn auf diese Weise die christliche Idee, rein von allen heidnischen und judaistischen Elementen und durch alle Stufen der geistigen Vermittelung hindurchgegangen, in den Individuen lebendig geworden ist, so daß sie Christum nicht mehr außer sich nur in den objectiven Satzungen der Kirche haben, sondern in sich, dann erst können sie das Leben mit allen seinen Erscheinungen, den geistigen Besitz der Vergangenheit und Gegenwart richtig beurtheilen und würdigen. Sie werden sich nicht mehr in eitler Selbsttäuschung und verblendeter Selbstseligkeit über die Räthsel des endlichen Daseins hinwegsetzen oder sie verstanden zu haben meinen, wo dies nicht der Fall ist, sondern das Leben von dem Gesichtspunkt auffassen, von welchem aus es allein verstanden werden kann. Stehen aber die Individuen auf diesem geistigen Standpunkt, so ist auch die künstlerische Phantasie auf der Stufe der wahrhaft freien und selbstbewußten Subjectivität und Gemüthsinnerlichkeit angelangt, und befähigt, die Aufgabe zu lösen, welche das Mittelalter

und die neuere Zeit nur theilweise und mangelhaft lösten. Sie kann dann erst das Endliche in den wahren Zusammenhang und Einklang mit dem Unendlich-Schönen erheben, oder alle Gestalten und Erscheinungen des Lebens der Vergangenheit und Gegenwart in Form christlicher Kunstideale zur vollendeten Anschauung bringen. Denn wie der wahrhafte Glaube allein selig macht, den Menschen mit Zuversicht, Trost und Hoffnung erfüllt und dem Göttlichen näher bringt, so erschließt sich nur dem Künstler das Reich des ewig Wahren und Schönen, der nicht in den finstern und verworrenen Tiefen des Irdischen versinkt und den Gewalten der Sinnlichkeit anheimfällt, oder die Afterweisheit und Beschränktheit des endlichen Verstandes dem Göttlichen gleichsetzt, sondern in gottesfreudiger Begeisterung und reinen Gemüthes die Offenbarungen Gottes in sich aufnimmt und aus dieser Urquelle des geistigen Lebens schöpfend alles Endliche mit dem lautern Strome des christlichen Geistes durchdringt.

Drittes Kapitel.

Das Kunstschöne.

Hat die Phantasie die Bilder und Begriffe der unmittelbaren Wirklichkeit durch die Idee des Ewigen geläutert, so entspringt aus dieser Durchdringung des Endlichen mit dem Wesen des Unendlichen das Kunstschöne, welches somit zugleich die höhere Einheit der objectiven und subjectiven oder der in der endlichen Wirklichkeit und in der Phantasie vorhandenen Schönheit bildet.

Das Kunstschöne, wie es zunächst in der Phantasie enthalten ist, muß nun, wenn es eine allgemeine, objective Bedeutung erlangen und als das der Idee des Unendlichen und des Endlichen entsprechende Zeichen angeschaut und begriffen werden soll, durch den Geist zu einer neuen Wirklichkeit aus dem Innern herausgebildet werden. Diese Darstellung des Kunstschönen ist die Kunst; ihr Resultat das Kunstwerk.

Die Phantasie strebt daher, den mannichfaltigen Inhalt des Kunstschönen in den verschiedenen Elementen der äußern Darstellung, in dem räumlichen Materiale, dem Steine, Metalle, den Farben rc., so wie dem ideelleren Elemente des Tones, der Rede rc. auszuprägen.

Allein jeder dieser elementaren Bildungsstoffe ist nur zur Verwirklichung bestimmter Formen des Kunstschönen und einer besondern Art von Inhalt geeignet, und umgekehrt hängt auch wieder von der Natur des Inhaltes die Wahl des Materials und der äußern Darstellungsform ab. Die Kunst zerfällt deßhalb in eine Reihe von Künsten, welche sich nach Inhalt und Form unterscheiden. Zugleich werden sowohl durch die Beschaffenheit des Bildungsstoffes, als auch durch die natürlichen Entwicklungsstufen des menschlichen Bewußtseins an sich und des Gesammtlebens einer Nation gewisse Stadien in der Entfaltung des Kunstgebietes bedingt.

Wir untersuchen demnach zuerst das Wesen der Kunst oder des künstlerischen Bildens und die allgemeinen Merkmale des Kunstwerkes, und charakterisiren sodann die Eintheilung der Künste nach Inhalt und Form und die verschiedenen Stufen ihres natürlichen Entwickelungsganges.

A. Wesen der Kunst und des Kunstwerks.

a. Das künstlerische Bilden umfaßt das Reelle und Ideelle. Das Wirkliche bildet den Ausgangspunkt der Kunst; das Allgemeine, Ideelle bedingt die Form. Auf ihrer gegenseitigen Durchdringung beruht das kunstschöne Bilden. Es giebt demnach drei Stufen der Kunstthätigkeit: das naturgemäße, historische, das einseitig ideelle und das künstlerische Bilden. Die beiden erstern Arten sind an sich einseitig, mangelhaft und nur Vorstufen der letztern, in der sich jene zu einer höhern Einheit zusammenschließen.

Die kunstbildende Thätigkeit kann sich zunächst darauf beschränken, die Wirklichkeit verständig nachzubilden und, so wie sie ist, wiederzugeben. Die Kunst erstrebt

dann ein möglichst treues und genaues, naturgemäßes Wiederschaffen des thatsächlichen Inhaltes. Sie sucht die Natur und das geistige Leben in allen Richtungen und auf allen Stufen ohne Rücksicht auf vorgefaßte Meinungen, auf herrschende Ansichten, willkürliche Auctoritäten und conventionelle Schranken zu erkennen, aufzufassen und darzustellen. Naturtreue und historische Wahrheit ist also in diesem Fall ihr Hauptzweck.

Eine auf wirklicher Beobachtung und Erfahrung des Lebens und einer redlichen und gediegenen historischen Forschung beruhende lebendige Darstellung alles Dessen, was wirklich ist und von der Erfahrung und Geschichte als glaubwürdig und wahr bezeugt wird, ist allerdings des Künstlers nächste Aufgabe. Er muß gewissenhaft und gründlich, durchaus unbefangen und ohne Selbsttäuschung die Gestalten und Erscheinungen der Natur und die Begebenheiten, Stimmungen, Gefühle und Ansichten, die Charaktere, Reden und Handlungen, die Tugenden und Laster, die Richtungen, die Ideen und Zwecke aus dem Leben des Einzelnen und ganzer Völker in Vergangenheit und Gegenwart sich geistig aneignen, nach seiner Individualität und seinen Kräften auffassen, bewältigen und wiederschaffen. Ohne Scheu soll er auch die Schmerzen und Leiden, die Nichtigkeit und Trostlosigkeit, die Sünden und das Elend des menschlichen Seins, selbst das Unsittlichste, Gemeinste und Entsetzlichste enthüllen. Denn es steht in tausendfacher Verbindung mit dem Schönsten, Edelsten und Erhabensten und hat wie Dieses Theil an der vielgestaltigen Wirklichkeit des endlichen Lebens. Auch hat solch eine treue, lebendige, wahre Auffassung und Schilderung des Thatsächlichen und Wirklichen, sei es an sich noch so unerfreulich und unschön, als ein freies Erzeugniß des Geistes nicht bloß historischen, sondern auch künstlerischen Werth, sobald sie nur die objective Wahrheit im Auge behält und

nicht etwa die schlechte Absicht hat, das sittliche, religiöse und ästhetische Gefühl zu verletzen und zu verderben; oder, wie es leider oft der Fall ist, die mangelhafte, häßliche, schlechte, verworrene Erscheinung des Endlichen als das Höchste und Letzte hinzustellen.

Allein gerade weil bei solcher Naturtreue und einer rücksichtslosen Darstellung der nackten historischen Wahrheit die Gefahr droht, daß das Wirkliche, so wie es vorliegt, für die letzte und höchste Gestalt der Wahrheit selbst gehalten wird, darf die Kunst um so weniger bei dieser Art des künstlerischen Bildens stehen bleiben. Denn sie hat nicht den Zweck, die unmittelbare Wirklichkeit als solche wiederzugeben, sondern dieselbe in eine allgemeinere, höhere Beziehung zu bringen. Sie soll uns versinnlichen, wie die religiöse Idee und der Gemeingeist die Gestalten des Lebens durchdringt, und demnach ein Bild der durch die religiöse und sittliche Weltansicht ihrer isolirten, zufälligen Stellung entnommenen und mit dem Göttlichen, Absoluten in Verbindung und Einklang gebrachten Wirklichkeit geben. Wir wollen in dem Kunstwerke nicht eine bloße Copie Dessen sehen, was wir auch ohne dies unmittelbar wahrnehmen, sondern eine Darstellung der Versöhnung des Zwiespaltes der endlichen Gestalt mit dem Ewigen und Vollkommenen. Die Kunst auf die objective Treue und Wahrheit beschränken und die zeitlichen Erscheinungen so hinstellen zu wollen, wie sie eben in der Wirklichkeit dastehen, hieße nichts anderes als behaupten, die Aufgabe der Kunst sei, die Idee des Unschönen zu verwirklichen. Denn alles Endliche ist ohne Versöhnung mit dem Idealen an sich unschön. Die Darstellung würde dann befriedigen und den Eindruck des Schönen machen, wenn der Stoff schön wäre; sie würde aber unser ästhetisches Gefühl beleidigen, ja sogar Ekel und Widerwillen erregen, wenn es der Inhalt mit sich brächte. So begehen mitunter Schau-

spieler den Fehler, durch ein schmutziges, zerlumptes oder selbst unanständiges Costüm und wirkliche Gemeinheit des Spiels die Natur nachzuahmen; Romanschreiber gefallen sich häufig in einer ohne alle höhere Vermittelung und Versöhnung entworfenen Schilderung und Ausmalung der Noth und des Lasters, des Unreinsten und Abscheulichsten. Ein solches Verfahren ist mangelhaft, oft widrig und abstoßend. Die Kunst soll uns freilich alles Wirkliche vor Augen stellen, aber zugleich unser Gemüth gerade über das Irdische erheben, so daß wir ohne Widerwillen und beruhigt selbst das tiefste Elend, die größte Zerrissenheit des Lebens anschauen und begreifen.

Eben so unvollständig, als das bloß historische, naturgetreue Bilden ist das einseitig ideelle. Es geht von dem Allgemeinen, dem Begriff und Gedanken aus und sucht ihn an einem individuellen Gegenstande zu versinnlichen. Ein Gattungsbegriff, ein Gemeinplatz, eine Maxime, Regel, eine abstracte Kategorie oder Rubrik aus dem geistigen, dem sittlichen, religiösen, politischen oder socialen Leben bildet dann die Hauptsache, der bestimmte Fall gleichsam das Beispiel zur Veranschaulichung des allgemeinen Satzes oder Begriffs.

Auch diese Darstellungsweise hat eine wesentliche Bedeutung für die Kunst. Sie bedingt die Form des Inhaltes, den das naturgemäße Bilden darstellen will. Jeder Gestalt und Erscheinung der Wirklichkeit liegt nämlich eine allgemeine Wahrheit, ein Begriff, ein Gedanke zu Grund, welchen die Kunst in der Darstellung hervorzukehren hat. Sie soll den individuellen Gegenstand seiner vereinzelten Stellung, in welcher er nur ein beschränktes Interesse hat, entnehmen und das Allgemeingültige an ihm zur Erscheinung bringen. Nur so kann dann das Kunstwerk auch ein allgemeines Interesse erwecken. Die Form muß also den dem

bestimmten Inhalte zu Grunde liegenden allgemeinen Begriff oder Gedanken hervorheben.

Indessen liegt auch hier die Gefahr mehrfacher Verirrung nahe. Inhalt und Form, die darzustellende Idee und das Bild oder Zeichen der Idee müssen im Kunstwerke zu einer unzertrennlichen Einheit verschmelzen. Nun kann aber leicht, wenn der Künstler von einem abstracten Begriff oder Gedanken ausgeht und denselben an einem einzelnen bestimmten Stoff aus der Wirklichkeit versinnlichen will, der Fall eintreten, daß die individuelle Selbständigkeit des Gegenstandes, der dem Gedanken zur Unterlage dient, darunter leidet. Die allgemeine Idee wird noch über das individuelle Bild hinausgreifen und dieses nur zur äußern Veranschaulichung des außer ihm liegenden Gedankens dienen, während es eben so sehr als die Idee an sich selbst Zweck ist.

Die Aufmerksamkeit wird sich zwischen beiden theilen und jedes ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Sie stehen dann getrennt wie Regel und Beispiel neben einander und geben dem Kunstwerk einen didaktischen und allegorischen Charakter. Noch weiter entfernt sich der Künstler von dem rechten Wege, wenn er sich durch diese Richtung auch des Allgemeinen oder auch wohl durch die Willkür der subjectiven Gemüths- und Phantasiebewegung verleiten läßt, weder auf die unmittelbare Wirklichkeit oder das Natürliche, noch auf das Ideal-Wirkliche Rücksicht zu nehmen und nur todte Abstractionen zu schaffen, wenn die Kunstgestalten, welche er hervorbringt, nur sogenannte Ideale von Tugenden und Lastern, Charakteren und Handlungen 2c. sind, welche entweder auf einem unbestimmten Boden zwischen dem Ideellen und Reellen schweben oder denen überhaupt nichts Wirkliches und Historisches entspricht, die nicht dem Leben, sondern nur der Phantasie angehören.

Aus dem Gesagten geht schon hervor, welcher Natur

das eigentliche *künstlerische* Bilden sein muß. Es besteht darin, daß der Künstler das Wirkliche und Geschichtliche dem Erfundenen zur Grundlage giebt, oder das Wirkliche selbst ergreift und idealisirt. Seinem nächsten Merkmale nach ist es vorherrschend *individuell*. Die Religion und Moral geben uns die Idee der Vermittelung des Endlichen und Unendlichen in Form des allgemeinen Begriffes und Gedankens. Die Kunst dagegen läßt uns diese Versöhnung des Zwiespaltes zwischen Endlichkeit und Ewigkeit, zwischen Idee und Erscheinung in der Regel an einem individuellen Gegenstande, einem bestimmten Fall anschauen, indem sie diesen selbst in seiner ewigen und selbständigen Bedeutung auffaßt und so zum Ideale gestaltet. Hienach ist das künstlerische Bilden zweitens *ideal*, in so fern es das objectiv Wirkliche mit der Harmonie des Alls der Dinge oder dem Absoluten in Einklang bringt und als die *wahre* Gestalt der Idee erscheinen läßt. Diese Wahrheit liegt aber eben darin, daß in dem Kunstwerke die zum Ideal verklärte wirkliche Gestalt in ihrer Erhebung über den Mangel des Irdischen oder in ihrer Ausgleichung mit den Gesetzen der ewigen Weltordnung angeschaut wird. Die wahrhaft künstlerische, ideale Behandlungsweise kann man auch die *schöne* und *edle* nennen, weil sie jede endliche Erscheinung, selbst den gemeinsten und niedrigsten Stoff, durch den Geist und die Idee des Unendlichen adelt.

Im Gegensatze dazu steht die *gemeine* Auffassung und Darstellung, welche das Wirkliche nicht an das Geistige und Ideale anknüpft, sondern in seiner zufälligen Aeußerlichkeit und mit allen unwesentlichen Merkmalen behaftet wieder giebt und somit nicht zum Geiste spricht, sondern ein rein materielles, sinnliches Interesse erzeugt. Noch tiefer steht die *niedrige* Auffassung oder *Conception* des Kunststoffes. Sie behandelt jeden Inhalt geistig und sittlich gemein,

indem sie Das, was unser sittliches und ästhetisches Gefühl beleidigt, geradezu hervorhebt und auf niedrige Vorstellungen leitet. Im Allgemeinen aber ist jede Darstellung häßlich, welche die disharmonischen Erscheinungen der Wirklichkeit ohne alle Versöhnung hinstellt oder geradezu die Absicht verfolgt, eine falsche Idee von Natur und Geist, von dem Leben und der Geschichte zu verbreiten und die mangelhafte unwahre Gestalt des Endlichen für die allein wahre und wirkliche auszugeben. Von dieser letztern Art sind z. B. die Erzeugnisse der falschen Ironie, des falschen Humors und ähnlicher Richtungen, welche alles Göttliche und Menschliche, Positive und Gehaltvolle, alles Sittliche und Ideale frivolen Sinnes in den Staub treten, nur nach Effect, nach interessanten, überraschenden und pikanten, wenn auch unwahren Begebenheiten, Situationen und Charakteren haschen, und anstatt die Idee des Schönen und Göttlichen zu verherrlichen, nur die eigene Selbstsucht, Arroganz, Frivolität und Unverschämtheit, die für Genialität ausgegeben werden, zur Schau tragen.

Da nun das Endlich-Schöne selbst naiv und edel, groß und erhaben, sentimental und humoristisch sein kann und bei all dieser Verschiedenheit doch immer schön bleibt, so wird auch je nach der geistigen Beschaffenheit und dem subjectiven Standpunkte des Künstlers in der Behandlung des Stoffes eine dieser Formen der Schönheit vorwalten können, ohne daß darum die Darstellung aufhört, ideal zu sein. Wir unterscheiden in dieser Beziehung zunächst eine rein objectiv und eine subjectiv ideale Auffassung und Darstellung. Die letztere ist durch die eigenthümliche geistige Richtung oder die Stimmung des Künstlers, sei diese nun sentimental oder erhaben, vermittelt. Die sentimentale Conception und Ausführung, welche wieder im Einzelnen elegisch und humoristisch sein kann, veranschaulicht uns

nicht sowohl, wie die ideale Versöhnung zwischen der endlichen Disharmonie und der unendlichen Harmonie in der objectiven Weltordnung an sich ewig vollzogen ist, als vielmehr wie sie von dem menschlichen Geist und Gemüth als vollzogen gedacht und empfunden wird. Das Eigenthümliche einer großen und erhabenen Darstellungsweise besteht darin, daß sie, allen Nachdruck auf die Idee des Unendlichen legend, an jedem Gegenstande, den sie auffaßt, vornehmlich die Seiten ergreift, welche unmittelbar und besonders dazu geeignet sind, die Beziehung auf das Ewige an und für sich erkennen zu lassen, wogegen sie die anderen Eigenschaften des Gegenstandes als minder wesentlich in den Hintergrund stellt. Die rein ideale oder objective Behandlung ist entweder naiv oder edel. Während die edle Auffassung und Darstellung im Kunstwerke die selbstbewußte Durchbildung des Inhaltes von Seiten des Künstlers offenbart und das Edle und Geistige hervorkehrt, kündigt sich die naive Darstellung mehr als die unmittelbare geniale Heraussetzung des Kunstschönen an und bringt das Ideale wie ein objectiv Wirkliches und rein Natürliches zur Erscheinung.

Wie aber das Naive in seiner Erscheinung von Anmuth, das Edle von Grazie, das Erhabene von Würde und Hoheit begleitet ist, so sind auch Anmuth, Grazie, Würde und Hoheit die vorherrschenden Merkmale der naiven, edlen und erhabenen Darstellung.

Diese allgemeinen Bestimmungen des künstlerischen Bildens, welche der Idee der Schönheit entsprechen und aus dem Wesen der Kunst selbst hervorgehen, bezeichnet man mit dem Ausdrucke Styl, der sich jedoch zugleich auf die besonderen Bildungsgesetze einer bestimmten Kunstgattung, so wie die subjective Art der Behandlung von Seiten des Künstlers bezieht.

b. Nur aus einer idealen Auffassung und Darstellung geht das Kunstwerk hervor. Seine einfachste und wesentlichste Seite ist daher die Gegenständlichkeit, wonach es der durchgebildete und daher auch allgemeingültige und klare Ausdruck der Idee ist. Alle zufälligen und unwesentlichen, weil nicht zur Idee gehörigen Merkmale und Eigenschaften des Gegenstandes, welche nur seiner endlichen Erscheinung angehören und bloß ein bestimmtes, persönliches und einseitiges Interesse erregen, sind in der Objectivität des Kunstwerks aufgehoben, und nur das wesentlich zur Idee Gehörige, Allgemeingültige, Ideale an dem Inhalt ist zur vollkommensten Durchsichtigkeit und Verständlichkeit entfaltet und zu einer solchen Gediegenheit und Lebensfülle herausgebildet, daß das Innere, die Idee, ganz äußerlich, ganz Form, — die Form ganz Idee oder Geist geworden, und auf keinem einzigen Punkte der in sich harmonischen Kunstgestalt ein Unterschied und Zwiespalt zwischen Inhalt und Form, zwischen Wesen und Erscheinung oder Innerem und Aeußerem zu entdecken ist.

Als die Schöpfung eines bestimmten Künstlers und seiner genialen Begeisterung hat aber das Kunstwerk auch eine subjective Seite, welche die Originalität, d. h. die Ursprünglichkeit, Eigenthümlichkeit und Neuheit des Kunstwerks genannt wird. Die wahre Originalität bezieht sich theils auf die Conception, theils auf die formale Behandlung des Inhaltes. In ersterer Beziehung trifft sie mit der Gegenständlichkeit des Kunstwerks zusammen, indem die Persönlichkeit des Künstlers mit der Idee des Kunstwerks, oder die subjective Auffassung mit der höhern objectiven, in der Natur des Inhaltes und der Offenbarung des Genius begründeten Kunstanschauung zusammengegangen ist. Sie kann daher auch die wahre Genialität genannt werden, als die Einheit der künstlerischen Phantasie und Begeisterung

mit der objectiven Bedeutung der Idee. Obgleich sich also das Kunstwerk als die eine eigene, aus der Tiefe des Innern hervorblühende Schöpfung des Künstlers und von dessen Gemüth und Phantasie ganz durchdrungen ankündigt, darf doch seine Gegenständlichkeit und Klarheit von der Subjectivität des Darstellenden durchaus nicht getrübt oder verwischt werden. Im Gegentheil, der Geist des Künstlers verwandelt sich durch die Kraft der Phantasie in den darzustellenden Gegenstand; er macht ihn zu seinem eigenen Selbst und versenkt sich mit ihm in die vom Genius eröffnete Urquelle des Schönen, aus deren klarer Tiefe dann die endliche Gestalt als eine neue, unvergängliche und wahre Wirklichkeit, als ein schönes Glied in der vollendeten Totalität aller Lebenserscheinungen wieder hervortaucht. So tilgt die wahre Originalität alle besonderen Eigenheiten, alles Willkürliche und Unwesentliche in der künstlerischen Subjectivität, so daß die Phantasie ungehemmt der Nothwendigkeit der Sache und den Eingebungen des Genius folgen und statt zufälliger Erscheinungen und willkürlicher Gebilde ideale Gestalten hervorbringen kann.

Dasselbe gilt von der Originalität in der formellen Behandlung des Gegenstandes, die man auch den Styl oder die Manier eines Künstlers nennt. Der originelle Styl oder die wahre Manier ist die der originellen Auffassung der Idee durchaus angemessene und eigenthümliche Darstellungsweise, welche jedoch eben darum, weil die geniale Conception in ihrer Subjectivität zugleich die objective und sachlich nothwendige ist, der Natur des Gegenstandes vollkommen entspricht und, frei von unwesentlichen und willkürlichen Besonderheiten wie von Absicht und Zwang, dem genialen Künstler natürlich ist. Darauf weist auch Mozart in dem oben erwähnten Briefe hin, wenn er sagt: „wie über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt die Gestalt und

die Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und nicht die Manier und Gestalt eines Andern, das wird eben so zugehen, wie meine Nase eben so groß und herausgebogen gerade Mozartisch ist und nicht wie bei Andern; denn ich lege es nicht auf Besonderheiten an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja recht natürlich, daß Menschen, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von andern aussehen, wie von Außen, so von Innen, wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig wie das Andere selbst gegeben habe."

Die falsche Originalität ist das Geltendmachen der subjectiven Willkür der Phantasie- und Gemüthsbewegung in Auffassung und Darstellung, welche sich von dem Ursprünglichen, d. h. dem sachlich Nothwendigen und Genialen entfernt, oder das Hervorbringen von Besonderheiten in Inhalt und Form, die zwar dem Künstler eigenthümlich sind, aber nicht aus der Natur der Sache und der freien genialen Begeisterung, sondern aus der ungeregelten Willkür des Subjects oder gar aus Affectation, Berechnung und Absicht hervorgehen. In Bezug auf den Inhalt und die Conception ist daher die falsche Originalität besonders Das, was man falsche Genialität nennt. Vornehmlich äußert sie sich aber auch in der Form und wird dann schlechte Manier oder Manieriren genannt. Häufig veranlaßt schon bei wirklich originellen Künstlern die Gewohnheit im Gebrauch einer bestimmten Art der Behandlung, daß Das, was ursprünglich Product genialer Begeisterung war, nur noch als todte und mechanische Wiederholung zum Vorschein kommt. Dies findet besonders auf dem Gebiete der bildenden Künste und der Musik Statt, wo die Ausführung des Inhaltes einen großen Reichthum äußerer Formen und technischer Fertigkeiten, welche leicht zur Manier werden können, mit sich führt. Aber auch originelle Dichter verfallen häufig in das Manierirte, wie

z. B. in Goethe's späteren Schriften der edle, schlichte, klare Styl der frühern Zeit zur Affectation und äußern Absicht, zu einer selbstgefälligen Coquetterie mit jener behäbigen und behäglichen, glatten und gemäßigten, jener verzwickten und geschraubten, sich schnörkelhaftest in Superlativen und unnatürlichen Wort- und Satzbildungen bewegenden Redeweise ausgeartet ist, für welche der zweite Theil des Faust so reichliche Beispiele darbietet. In der Regel findet sich jedoch die schlechte Manier bei Schülern und Nachfolgern origineller und genialer Künstler, welche die von dem Meister geschaffene Behandlungsweise sich äußerlich aneignen, ohne in den Geist derselben einzudringen und darin fortzuarbeiten. Eine solche Manier, welche an sich schon als geistlose, mechanische Nachahmung etwas Triviales und Lebloses ist, wird selbst widerwärtig und lächerlich, wenn sie sich mit der Prätention wirklicher Originalität aufspreizt.

Was schließlich die Bedeutung und Wirkung des Kunstwerks betrifft, so ergeben sich diese aus dem Wesen der Kunst. So wenig dieses ausschließt, daß das Kunstwerk zugleich einem zufälligen äußern Zweck entspreche oder auch seine Veranlassung einem solchen verdanke, so ist doch die äußere Bestimmung demselben gleichgültig, und sein wesentlicher Zweck vielmehr ein innerer, nämlich der, seinen Inhalt in idealer Form zu realisiren. Es ist daher in dieser Hinsicht wesentlich selbst Zweck und seine geistige Bedeutung immer eine universelle, auch wenn sie in besonderer Beziehung zu den Interessen des gemeinen Lebens gebracht wird. Darum wäre es nicht bloß einseitig, sondern auch falsch, wenn man, wie mitunter geschehen ist, aus der Zweckmäßigkeit einen Eintheilungsgrund für die Künste hernehmen wollte. So theilte man wohl die Künste ein in Künste mit äußerm und ohne äußern Zweck, und zählte gewöhnlich zu jenen die Redekunst, Architektur und Garten-

kunst, zu diesen die Skulptur, Malerei, Musik und Poesie. Allein wenn auch allerdings die Werke der Architektur: Tempel, Kirchen, Paläste und sonstige Bauten; wenn Gärten, Reden vornehmlich eine äußere Bestimmung haben, so lassen sich doch eben sowohl mit den Werken der übrigen Künste beliebige äußere Zwecke verbinden. Wie Kirchen und Tempel, so dienen auch Götterstatuen, Heiligenbilder, kirchliche Hymnen und Lieder, Messen und geistliche Oratorien dem Zwecke religiöser Erbauung; Gelegenheitsgedichte und Portraits, seien sie auch von ewig bleibendem Kunstwerth, haben immer zunächst nur eine individuelle Bestimmung, und so sind am Ende die größten Schöpfungen auf dem Gebiet aller Künste: Gebäude, Statuen, Gemälde, Opern und dramatische Werke in Folge einer ganz äußerlich an den Künstler ergangenen Bestellung und Aufforderung entstanden und waren entweder zum praktischen Nutzen, zum unmittelbaren Gebrauch, oder zur bloßen Zierde, Unterhaltung, bald zu diesem, bald zu jenem besondern Zwecke bestimmt. Demnach könnten alle Künste eben so gut wie die Architektur rc. Künste mit äußerm Zwecke genannt werden. Allein dies wäre eben falsch. Denn von Zweck und äußerer Zweckdienlichkeit kann bei der Kunst nicht die Rede sein. Sie hat ihren Zweck lediglich in sich selbst, nicht außer sich. Das wirkliche Kunstwerk ist nur um seiner selbst willen da, und seine ganze Bedeutung und Bestimmung ist in ihm erfüllt, wenn es als das vollkommene Zeichen der ihm zu Grunde liegenden Idee, wenn es als Ideal dasteht. Trägt es aber so das Gepräge einer vollendet schönen Durchbildung seiner Idee, dann ist es in sich selbstständig und frei, mag auch die Veranlassung zu seiner Entstehung noch so zufällig, mögen die äußeren Zwecke, denen es dienen soll, noch so willkürlich und verschieden sein. Vor der freien Selbständigkeit seiner geistigen Bedeutung verschwindet jede zufällige Beziehung, jeder äußere Zweck, und,

für die Ewigkeit bestimmt, gehört es der Geschichte an als der geistige Besitz der ganzen Menschheit.

In dieser allgemeinen Bedeutung des Kunstwerks, die Idee des Lebens nach allen Beziehungen hin in idealer Form zur universellen Anschauung zu bringen, liegt denn auch endlich seine Beziehung zur Religion und Moral, so wie seine Wirkung auf den Geist und das Gemüth des Menschen überhaupt. Wie Religion und Moral die endliche Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkte des Wahren und Guten auffassen und auf das Ewige beziehen, so faßt die Kunst das Leben unter dem Gesichtspunkte des Schönen auf und erhebt, reinigt und beruhigt das menschliche Gemüth in ihrer Weise eben so wie jene, indem sie das Wirkliche in seiner wahren und versöhnten Gestalt erscheinen läßt.

Wenn sich der Mensch in die Kunstanschauung versenkt und im Kunstwerke die von der Wahrheit und dem Abglanze der unendlichen Welt erleuchteten Gestalten der Schöpfung mit warmer Liebe, mit ungetrübtem Sinn und inniger Begeisterung anschaut, dann begreift er in der idealen, vom Wesen der göttlichen Idee durchdrungenen Kunstgestalt den in der Harmonie des Ganzen waltenden Geist Gottes; dann liebt auch seine Seele in der Hingebung an das zum Kunstwerk verklärte Geschöpf den ewigen Schöpfer. So ist die sinnige Betrachtung des Kunstwerks der religiösen Verehrung nahe verwandt, und anstatt störend auf die gläubige Frömmigkeit einzuwirken, wie häufig die Abstraction des philosophischen Denkens, bestärkt sie vielmehr in ihrer Unmittelbarkeit den Menschen im festen, freudigen Glauben an Gott, lenkt seinen Blick von dem zum Kunstwerke gestalteten Irdischen hinauf zum Göttlichen, und eröffnet ihm die beseeligende Aussicht auf das Reich Gottes, indem sie bereits auf das endliche Leben den Wiederschein der unendlichen, himmlischen Welt ausgießt.

Eben so übt auch die Kunst einen moralischen Einfluß auf den Menschen aus. Sie hat zwar durchaus nicht die Aufgabe, die Vorschriften der Moral direct zu veranschaulichen. Indem sie aber das Göttliche in der Erscheinung, das Ewige im Irdischen, die göttliche Idee, welche als ethische Macht unser Leben durchdringen soll, wie sie als höchste Form der Wahrheit unsern Glauben erfüllt, im Kunstwerke zur vollendeten Anschauung bringt; indem sie in ihren Gestalten die ewigen Beziehungen und Gesetze der höhern Weltordnung offenbart und alle Gegensätze des sittlichen Lebens in der Harmonie dieser Weltordnung auflöst, wo sie in der Gerechtigkeit und Liebe Gottes gerichtet und aufgehoben sind, so weist sie den Menschen immer von Neuem darauf hin, daß er auch in sich die Idee, das göttliche Gesetz verwirkliche und eben so nach Aufhebung des Zwiespaltes zwischen Gesetz und That, zwischen Idee und Erscheinung, kurz eben so nach dem Idealen strebe, wie in dem Kunstwerke das innere Wesen ganz im Aeußern verwirklicht ist.

So steht die Kunst mit ihrem „schönen Kinde", dem Kunstwerke, sowohl dem religiösen Glauben und Wissen, wie dem sittlichen Handeln des Menschen kräftigend und belebend zur Seite und hat für ihn die hohe Bedeutung, daß er in ihr dieselbe göttliche Idee anschaut, die er in hingebender Frömmigkeit glaubt, in philosophischer Klarheit weiß, und in der sittlichen Welt durch sein Thun verwirklichen soll. Und wenn er in der Noth und dem Kampfe des endlichen Daseins ermattet und schwankend die feste Beziehung und Richtung auf das Göttliche, den ewigen Haltpunkt alles Menschlichen, verliert, da erfüllt zwar die Kraft des Glaubens am tiefsten und innigsten sein Gemüth und richtet es zur wahren Gottesfreudigkeit wieder auf; aber auch die Kunst vermag es dann, ihm den getrübten Blick auf das Ewige wieder

aufzuhellen; denn das Kunstwerk leuchtet ihm entgegen wie ein heller Stern in dunkler Nacht und seine Strahlen dringen ihm in das Auge, daß es wieder klar und freundlich in's Leben hineinschaut und durch das Auge in's Gemüth, daß es sich freudig erhebt und mit sich und der Welt versöhnt ist.

Diesen Eindruck der Kunst bezeichnet denn auch Goethe am Schlusse der schönen Allegorie von dem aus Morgenduft und Sonnenklarheit verwebten Schleier des Schönen und Wahren:

Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!
Sogleich umsäuselt Abendwindeskühle,
Umhaucht euch Blumen-, Würzgeruch und Duft.
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

Und eben so schildern diese hohe Wirkung der Schönheit die seelenvollen Worte Ganganelli's:

Dort an dem gestirnten Himmel
Find' ich dich, wie auf der Frühlingsflur;
Blumen find' ich unter deinen Tritten
Honigbäche sind auf deiner Spur.

Durch das Gitter meiner Zelle
Seh' ich oft den Wiederschein von dir,
Plötzlich wird die schwarze Klause helle,
Und den ganzen Himmel malst du mir.

Lieg' ich einst am Todtenhügel,
Den dein Engelstritt auf ewig flieht,
Ach! so weh' von fern dein Purpurflügel,
Bis auf meinem Grab ein Blümchen blüht.

B. Eintheilung der Kunst in das System der Künste.

a. Da das Wesen und die Bedeutung der Kunst und des Kunstwerks darin besteht, die Idee des Lebens aus dem Innern, der Phantasie in der entsprechendsten äußern Form zur Erscheinung zu bringen, so müssen wir den Grund für die Eintheilung der Künste vorzugsweise von der Form oder der Art der Erscheinung des Kunstinhaltes entnehmen. Denn wenn auch der geistige Inhalt der einen Kunst umfassender ist als der der andern, so ist doch ein großer Kreis von Stoffen den verschiedenen Künsten gemeinschaftlich. Eben so haben sie alle die künstlerische Auffassung der Idee, die allgemeine Methode des künstlerischen Bildens und die objectiven Gesetze der Regelmäßigkeit, des Maßes und der Harmonie, der Bewegung und Lebendigkeit, der geistigen Bedeutsamkeit und Charakteristik u. a. miteinander gemein. Die besondern Mittel der Darstellung aber, gleichsam das Handwerkzeug der Kunst: Hammer, Meißel, Pinsel, das musikalische Instrument ꝛc., kommen nur nebensächlich in Betracht. Dagegen bedingt das besondere Element, in welchem die Idee realisirt wird, die äußere Form, in der sie als Kunstwerk erscheint, die Ausbreitung der Kunst zu einem System von Künsten. Die Erscheinung des Kunstwerks ist nämlich entweder real oder mehr ideal.

Die realen Künste stellen den Inhalt in dem sichtbaren, sinnlichen, in seiner Realität beharrenden anorganischen und organischen, vegetabilischen und animalischen Körper dar und gestalten diesen selbst zum Kunstwerke, so daß er nunmehr als solcher den Inhalt in objectiver, sinnlicher Form vor Augen stellt. Sie begreifen drei Künste unter sich, welche auch darum, weil sie dem realen Körper die Idee einbilden oder ihn selbst zum Ideale umschaffen, sehr bezeichnend bildende Künste genannt werden: die

Baukunst oder *Architektur* mit der zu ihr gehörigen *Gartenkunst*; die *Skulptur*, welche auch *Bildhauerkunst*, *Plastik*, *Bildnerei* oder im engern Sinne *bildende Kunst* genannt wird; und die *Malerei* mit der *Zeichenkunst*.

Die drei andern Künste: die *Musik* oder *Tonkunst*, *Tondichtung*; die *Poesie* oder *Dichtkunst*; und die *Prosa*, zu welcher auch die *Redekunst* oder die *Kunst der Beredsamkeit* gehört, nennen wir *ideale Künste*. Denn der *Ton* und das *Wort*, in welchen sie die Idee verwirklichen, sind, wie der momentan entstehende und wieder verschwindende Klang überhaupt, *ideeller* Natur, und wenn sich die Musik, um den Ton als das Zeichen der Idee hervorzubringen, der Instrumente und Stimmorgane; die Kunst der Poesie und Prosa neben der Rede auch des Papiers und der Schrift bedient, so sind dies, wie Hammer, Meißel und Pinsel, nur Werkzeuge, um die Darstellung des Inhaltes zu vermitteln, nicht die verwirklichte Idee selbst. Der zur Statue geformte Marmorblock ist das Kunstwerk; ein schön gedrucktes oder geschriebenes Gedicht oder Musikstück hat aber darum noch nicht poetischen oder musikalischen Werth, denn die künstlerische Bedeutung derselben liegt in dem ideellen Elemente des Wortes und des Tons, nicht in dem sinnlichen Zeichen derselben.

Danach sind denn auch die Werke der *realen Künste* mehr das an sich bleibende und für sich bestehende Object der *äußern Anschauung*; die *idealen* mehr der bewegliche Gegenstand der *innern Anschauung*. Denn Ton und Wort haben an sich nichts Bleibendes; im Augenblick ertönen sie und verschweben wieder eben so schnell; kaum haben sie unser Ohr berührt, so sind sie auch schon verklungen und haben nur noch in dem Innern Bestand, welches ihren Eindruck festhält und ihre Aufeinanderfolge zu einem Ganzen zusammenfaßt.

Den Unterschied zwischen den realen und idealen Künsten kann man, der vorhergehenden Auseinandersetzung ganz entsprechend, auch mit dem Ausdruck schöne Kunst und schöne Literatur bezeichnen, und die realen Künste als die artistischen den idealen, der Musik, Poesie und Prosa, als den belletristischen entgegensetzen. Denn jene beruhen wesentlich auf der Kenntniß und Fertigkeit der technischen Ausführung und Verwirklichung der Idee in dem äußern Zeichen, welches selbst als Kunstwerk dastehen soll, während die gemeinschaftliche Eigenthümlichkeit dieser vorzüglich in der Dichtung liegt. Die ideelle Gestaltung der Ideen und Stimmungen im Innern, im Gemüth und in der Phantasie ist hier die Hauptsache, und das sinnliche Zeichen der Schrift, die prosaische, poetische und musikalische Literatur, ist nur das gemeinschaftliche Mittel der äußern Mittheilung und Verbreitung.

Abgesehen von dieser allgemeinen Sonderung der Künste nach dem äußern Element ihrer Erscheinung oder der Art und Weise, den geistigen Inhalt zu verwirklichen, gründet sich auch im Einzelnen ihr Unterschied und ihre Aufeinanderfolge auf die verschiedenartige Auffassung und Gestaltung der Kunstidee, und zwar findet in dem Maße, als die geistige Seite des Inhaltes und der innern Anschauung der Idee sich erweitert, zunimmt und fortschreitet, ein entsprechendes Abnehmen nach der sinnlichen, materiellen Seite hin Statt. In dieser Beziehung nimmt also diejenige Kunst die höchste Stufe ein, welche die Idee des Ewigen und des Lebens der Einzelnen und der Gesammtheit am tiefsten und vollständigsten erfaßt und in der ideellsten, d. h. der geistigsten Form veranschaulicht. Wir müssen demnach mit der Architektur beginnen und in organischer Entwickelung bis zur Kunst der schönen Prosa aufsteigen. Wir betrachten zuerst den Inhalt, die geistige Bedeutung, den Umfang dieser und der andern Künste und

darauf die Form ihrer Darstellungen, so weit es zur Begründung und Erläuterung dieser Eintheilung nöthig ist.

Die Architektur hat eine doppelte Bedeutung. Außerdem, daß jedem Bauwerk eine bestimmte Idee, die es vollständig ausdrücken soll, zu Grunde liegt, daß es einen besondern Lebenszweck erfüllt, ein individuelles oder allgemeines Bedürfniß befriedigt und so zunächst nur eine relative Stellung einnimmt, hat es auch an sich eine allgemeinere Beziehung. Einerseits offenbart es die Schönheit, welche sich in den allgemeinen Formen räumlicher Verhältnisse entfaltet, indem es die einfachen, ewigen Naturgesetze des Maßes und der harmonischen Ordnung, die unter der Mannichfaltigkeit des organischen Lebens nicht immer unmittelbar und frei hervortreten und dem beschränkten Gesichtskreise des Menschen oft verborgen sind, zur klaren und bestimmten Anschauung durchbildet. Andrerseits verkündigt es aber zugleich in seinen Formen und Verhältnissen das allgemeine Wesen der Religion und des Gemeingeistes der verschiedenen Völker und Zeiten, welches in Kirche, Staat und socialem Verkehr die allgemeine geistige Grundlage des individuellen Lebens bildet; denn der Form, welche dem bestimmten Lebensinhalte, dem Zweck oder Begriffe des Bauwerks angemessen ist, giebt die Architektur den Ausdruck des dem objectiven Geiste der Ordnung und Gesetzlichkeit der Natur entsprechenden allgemeinen Geistes, dem die geistigen Individuen eben so untergeordnet sind, wie sich die individuellen Naturgestalten der allgemeinen Naturgesetzlichkeit fügen. Daher erhält nun auch der Tempel, die Kirche, in welchen die Architektur den Gipfelpunkt ihrer Bestrebungen erreicht, vornehmlich die Bedeutung: als äußere Umgebung die Einzelnen zu einem Ganzen zu vereinigen, in welchem sie mit Entfernung jeder individuellen geistigen Beziehung bloß von der einen gemeinsamen Grundanschauung, der Idee des Gemeinlebens durchdrungen sind.

So trägt denn z. B. der griechische Tempel, außer seiner bestimmten Bedeutung, Wohnung des Gottes oder Götterbildes zu sein, und außerdem, daß er die Gesetze des Maßes, der Regelmäßigkeit und Harmonie eben so wie der ägyptische und gothische Bau zur Erscheinung bringt, noch insbesondere das Gepräge des griechischen Gemeingeistes. Seine einfachen, klaren und gemäßigten Formen und Verhältnisse, seine offenen und heitern Räume, seine luftigen Hallen, in welchen sich das Volk zu müßiger Unterhaltung und mannichfachen Verrichtungen des bürgerlichen Lebens versammelt, verkündigen uns schon beim ersten Blicke, daß die griechischen Götter auf Erden unter den Menschen zu Hause sind, und daß die Griechen lebensfroh und in sich befriedigt in der Nähe ihrer Gottheit wandelten. Der gothische Bau dagegen macht einen ganz andern Eindruck. Er stellt sich als einschließender Versammlungsort dar, welcher die individuellen Geister zu einem einfachen Ganzen, einer Gemeinde verbindet und auf einen Punkt zu einer gemeinsamen geistigen Anschauung concentrirt, und giebt uns ein Bild der christlichen Weltansicht. Seine himmelanstrebenden Thürme und Spitzen, seine kühnen Pfeiler und Gewölbe weisen darauf hin, daß der Gott des Christenthums über dem Endlichen erhaben ist; seine feierlichen, ringsumschlossenen hohen Räume lösen den Menschen von der Außenwelt ab und stimmen ihn zu demüthiger Andacht; seine zu einer großartigen Harmonie zusammengeschlossene, unerschöpfliche Mannichfaltigkeit individueller Formen ist ein Bild der Idee, welche sich in unendlicher Weise in den mannichfachsten Beziehungen des Lebens der Einzelnen und der Gesammtheit wiederholt und doch dem Wesen nach stets dieselbe bleibt.

Zur Architektur gehört noch die Gartenkunst. Auch sie verbindet das Schöne mit dem Zweckmäßigen, indem

sie die Natur den Bedürfnissen des menschlichen Lebens gemäß gestaltet und ihr nicht bloß das Gepräge einer durch den Geist hervorgebrachten Ordnung und Harmonie und den ästhetischen Charakter des Romantischen und Pittoresken, des Erhabenen und Anmuthigen rc. verleiht, sondern auch in ihren Bildungen, besonders im Vereine mit den Werken der Architektur, auf die geistige Richtung, aus der sie hervorgehen, hindeutet.

Obgleich nun die Architektur neben der besondern Bedeutung, welche in Begriff und Bestimmung des Bauwerks liegt, auch noch die Naturgesetze des Maßes und der Ordnung zur vollendeten Erscheinung bringt und zugleich den Gemeingeist der Völker und Jahrhunderte in ihren Werken andeutet, so bildet doch eben darum die Skulptur dem Inhalte nach einen Fortschritt über die Baukunst. Denn während in dieser nur die einfache, allgemeine Gesetzlichkeit und Ordnung der Natur und das allgemeine Wesen des Gesammtgeistes, nicht aber die einzelnen Ideen und Gestalten, zu welchen sich die Idee erschließt, und nicht die individuellen Formen der Natur ihren Ausdruck finden, kommt in der Skulptur der individuelle Geist und die verschiedenen geistigen und physischen Beziehungen des allgemeinen Gesetzes zur Darstellung. So bildet die Skulptur oder Plastik nicht bloß kunstschöne Costüme, Möbeln, Schmucksachen, Verzierungen und Geräthschaften aller Art, sondern sie schreitet auch bis zur geistig belebten Schönheit fort. Sie giebt dem allgemeinen Naturleben und dem geistigen Wesen die ihm entsprechende Form individueller Gestaltung und persönlicher Selbstständigkeit. Die Menschengestalt, in deren freier Bildung ihre Hauptaufgabe liegt, stellt sie in ihrer vollen Leiblichkeit hin und verleiht ihr den angemessenen Schein geistiger Bedeutung. Die allgemeinen physischen und geistigen

Unterschiede des Alters, Geschlechts, der Kraft und natürlichen Anlage, so wie den besondern Charakter des Naiven und Edlen, der Anmuth und Würde, der Hoheit und Majestät, des Ernstes und der Heiterkeit rc. bildet sie an ihr aus und drückt ihr das Gepräge der höhern Idee auf, welche das geistige Leben des Einzelnen wie des ganzen Volkes erfüllt und bewegt.

Gleichwohl ist die Skulptur sowohl in dem Umfange ihres Stoffes als dem Ausdrucke des Geistigen noch beschränkt. Ihr Hauptstreben geht immer, auch wenn sie mehrere Figuren zu einem Ganzen vereinigt, wesentlich auf die vollendete Ausbildung einzelner Gestalten in ihrer individuellen Selbständigkeit. Dabei ist sie darauf hingewiesen, nur die allgemeine geistige und physische Gesetzlichkeit des individuellen Lebens auszudrücken und sich von einer speciellern Charakterisirung ihrer Gestalten rücksichtlich momentaner und ganz subjectiver Stimmungen und Leidenschaften rc. möglichst ferne zu halten. Die Malerei dagegen giebt ihren Darstellungen schon in den durch den bloßen Wechsel von Licht und Schatten bestimmten Formen, als Zeichenkunst, und noch mehr durch den Schein der Farben, als eigentliche Malerei, den Ausdruck einer tiefern und belebtern Seelenhaftigkeit, geistigen Bewegung und Charakteristik, und entfaltet in reichster Fülle den Geist, der in den mannichfaltigsten und individuellsten Situationen und Erscheinungen des Natur- und Menschenlebens wirkt. Zudem umfaßt sie den Inhalt der Architektur und Skulptur zu einer höhern Einheit, in so fern sie den Geist des individuellen und des Gesammtlebens in Eins bildet. Denn sie stellt ihren Gegenstand so dar, wie er durch sich und seine geistigen und natürlichen Umgebungen und Conflicte bewegt, erklärt und modificirt wird, und macht auf diese Art eben sowohl den Geist des allgemeinen Lebens der

Natur und der Menschen, als die innere und äußere Beschaffenheit der Individuen anschaulich.

Allein sie fesselt die geistige Bewegung auf ein bestimmtes Moment, eine Situation, und ergreift nicht wie die Musik, die successive geistige Bewegung, den ganzen Verlauf der innern Zustände, welche dem menschlichen Leben eigen sind. Jeden Inhalt, sei er ein Gefühl, eine Leidenschaft, Vorstellung, ein Begriff, Gedanke oder eine äußere Anschauung, faßt die Musik so auf, wie er in der unmittelbaren Empfindung lebendig ist, und spricht so entweder eine Reihe von Empfindungen selbständig aus, als Instrumentalmusik; oder schließt sich als Vokalmusik begleitend an ein Gedicht an, dessen Inhalt sie in die breitere Form der Empfindung versenkt und in dieser Weise neu hervorbringt. Während das Wort den Begriff und Gedanken ausspricht, finden in der Musik nur die unmittelbaren Empfindungen in den feinsten Abstufungen und Uebergängen, Verwickelungen und Lösungen ihren Ausdruck. Schon der tiefe Seufzer, den die beklommene Brust ausstößt, wie das freie und herzliche Gelächter der Freude und alle die verschiedenen Laute der Empfindung drücken Gefühle, Stimmungen und Gemüthsbewegungen aus, welche sich in ihrer Unmittelbarkeit von der Sprache nicht darstellen lassen. Eben so wenig vermag nun auch die Rede das ganze innere Streben und Wogen des Gemüths, die in ununterbrochener Reihe im Innern erzitternden und verschwebenden Schwingungen der verschiedenartigsten Empfindungen, des tiefsten Seelenschmerzes, des herbsten Kummers und der innigsten Wehmuth, der Sehnsucht und Hoffnung, der Liebe und Ehrfurcht, der Freude und des Jubels ꝛc. in allen ihren Nüancen und Abstufungen zu bezeichnen. Die Musik erschließt diese Welt des in sich eingehüllten Gemüthslebens, wie es sich im

Innern verborgen frei für sich gestaltet und ergeht. Was des Menschen Brust bewegt und die Ahnung erfüllt, was er fühlt und leidet, das Unnennbare, was die jubelnde Seele oder das geängstigte Gemüth, das liebesuchende Herz oder das ahnende Gefühl nicht in Worten aussprechen will und kann, so wahr und gehaltvoll es auch ist, vertraut die Empfindung den Tönen an, in deren melodischem Spiele es wiederklingt. Und wie die Empfindung den Gegenstand, welcher sie beseelt, als unmittelbares Eigenthum festhält, während der Gedanke frei und in geistiger Lauterkeit in den höhern Regionen der Vernunft waltet, welche ruhig und ohne Verlangen nach Besitz seinen Inhalt betrachtet, so ergreift auch die Musik Vergangenheit und Zukunft, Göttliches und Menschliches, die Wünsche und Hoffnungen, die Freuden und Leiden des Lebens und die Ahnung himmlischer Seligkeit als den im Gemüth errungenen, unmittelbar gegenwärtigen Besitz, den sie dann aus dem subjectiven Innern heraus im Tongedichte zu einer in sich geschlossenen, bleibenden, objectiven Schöpfung entfaltet.

Hienach hat es die Tonkunst nur mit Empfindungen und Gemüthsbewegungen zu thun und eine sogenannte gedankenreiche Musik ist vielmehr reich an Gefühlen und Stimmungen, die zwar in ihrer allgemeinen Bedeutung, aber nicht in ihrem successiven Verlauf in Begriffen und Gedanken bezeichnet werden können und also nur die Keime und den Grund und Boden bilden, aus dem sich allgemeine Gedanken entwickeln. Die Musik spricht also nicht die Gedanken selbst, sondern nur die Gedankenstimmungen aus; sie begleitet das Gefühl, bis es im Selbstbewußtsein ergriffen und fixirt wird und der Geist sich aus der Empfindung in sich zurückzieht und concentrirt und das freie Gebiet des Denkens betritt.

Aber auch ihrem Inhalte fehlen noch viele Elemente

des Lebens, was sich schon darin zeigt, daß sie sich oft an die Poesie anlehnt und ihren Inhalt durch Worte, einen poetischen Text ergänzt. Denn der Geist strebt sein Inneres in Reden und Handlungen zu offenbaren und dieses Element macht erst die Poesie und Prosa oder die sogenannte redende Kunst zu ihrem Gegenstand, und nicht bloß dieses, sondern Alles, was im Leben steht, und auch die Natur ist nicht ausgeschlossen. Sie kann die inneren und äußeren Erscheinungen der Natur und des Geistes, die Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart und die allgemeine Idee, welche das Leben der Völker und Individuen bewegen, in ihrer individuellen Selbständigkeit ausbreiten und eben so sehr auch alle zu einem harmonischen Gesammtbilde zusammenziehen. Namentlich die menschlichen Thaten und Handlungen mit allen den Anschauungen und Vorstellungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, aus welchen sie hervorgehen und von denen sie begleitet sind, vermag sie tiefer und vollständiger als jede andere Kunst zu erfassen und zu gestalten.

So erzählt uns die Poesie als Epos die Thaten, Leiden und Schicksale der Nationen und Individuen in ihrer äußern Erscheinung und beschreibt die objectiven Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens. Als Lyrik schildert sie die inneren Zustände des Einzelnen und ganzer Völker und den Eindruck, welchen die mannichfaltigen Erscheinungen der Außenwelt und der Geschichte im menschlichen Gemüth hervorbringen. Im Drama endlich faßt sie beide Seiten des Lebens in ihrer Wechselwirkung auf, wonach die Außenwelt durch die Innenwelt bestimmt, das äußere Leben als ein Resultat des innern Lebens, das Handeln als eine Folge des Willens und der persönlichen Leidenschaft erscheint.

Was nun aber ihr Verhältniß zur Prosa betrifft,

so ist nicht zu läugnen, daß der Inhalt und das Gebiet der letztern noch umfassender ist, als das der Poesie, und daß sie demnach die Spitze aller Künste bildet.

Denn auch die Poesie kann immer nicht den wesentlichen Inhalt des ganzen Lebens, die Formen der natürlichen und geistigen Welt und die Geschichte der Menschheit wie die Offenbarungen des göttlichen Geistes zu einem großen Ganzen vereinigen. Die allgemeinen Ideen, welche in den verschiedenen Gestaltungen des Lebens, der Vergangenheit und Gegenwart zur Erscheinung kommen, bringt sie nicht als solche und in der ihrem allgemeinen Inhalt entsprechenden allgemeinen Bedeutung und Form, sondern stets in individueller Weise, d. h. an einzelnen Formen und Aeußerungen des Natur- und Menschenlebens, an individuellen Gestalten, Handlungen und Zuständen, an bestimmten Menschen rc. zur Anschauung. Sie giebt statt des Gesetzes nur Anwendungen desselben, statt der Regel bloß Beispiele. Sie stellt immer nur einzelne individuelle Bilder aus dem Leben hin, in welcher sie die universellen, ewigen Ideen und Wahrheiten realisirt, aber nicht das Bild des ganzen Lebens zumal.

Dies thut erst die Kunst der schönen Prosa. Sie ergreift die Idee, das Gesetz, die Regel in ihrer Allgemeinheit selbst und weiß uns den vollen, reichen Inhalt der Welt ganz vor die Seele zu führen. Sie erst zeigt uns alle nothwendigen Glieder und Ideen des Lebens in ihrem ewigen Zusammenhange nach Ursache und Wirkung, Innerem und Aeußerem, Zweck und Mittel rc.; keine Idee, keine Form der Wirklichkeit schließt sie aus, keine ist ihr zufällig und unwesentlich. Sie allein vermag es, alle Gestalten und Wahrheiten der endlichen Welt in eine harmonische Verbindung zu bringen und als Abbild der unendlichen darzustellen, mithin die Idee des Lebens

zum Ideale, die Wahrheit zum Kunstwerke zu gestalten. So beschreibt sie als Historiographie im weitesten Sinne des Wortes alle Erscheinungen, Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Gebiete der Natur und des Geistes, so wie die geschichtliche Entwickelung des Lebens der Menschheit auf allen Stufen bis in's Einzelste, bespricht als Redekunst oder als Kunst der Beredsamkeit alle Interessen der innern und äußern Wirklichkeit, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und entwickelt endlich als Philosophie die Totalität aller Lebensidee und Gesetze zu einem geistigen Gesammtorganismus. Hienach ist also die in kunstgemäßer Form durchgebildete oder zum Kunstwerk geadelte Wissenschaft und in ihr wieder die Philosophie, als der in kunstschöner Weise dargestellte Begriff des Endlichen und Unendlichen, das absolute Kunstwerk und der Punkt, auf welchem sich die künstlerischen Bestrebungen des Menschen abschließen. Hier erst erreicht die Kunst ihr Ziel. Sie ist ein Resultat des Gemeingeistes. Sobald sich die religiöse Idee entfaltet hat und zum Gemeingeiste geworden ist, entsteht mit dem Bedürfnisse, die Idee in allen Formen des öffentlichen und individuellen Lebens in Familie, Kirche, Staat und socialem Verkehre zu verwirklichen, der Trieb sie zu begreifen und im Kunstwerke in dem ihr entsprechenden äußern Zeichen zu reproduciren. So lange aber der Mensch noch im Leben der allgemeinen Sitte und im unmittelbaren Glauben an die im jedesmaligen Volksbewußtsein enthaltenen Ideen und Wahrheiten steht und als unbewußtes Glied eines gegebenen Gemeinwesens dahin lebt, kann er sich den Inhalt des Gemeingeistes nicht frei im Wissen aneignen und mit sich versöhnen. Erst wenn sich der individuelle Geist aus der unmittelbaren Erfahrung und dem Leben der Gesammtheit zu freier und unbefangener Forschung und

Betrachtung in sich zurückzieht, kann er das wahre Wesen des Natur- und Menschenlebens und die volle Bedeutung des Volksbewußtseins erfassen und dieses sich seiner selbst klar werden, indem es sich im Individuum selbst zum Gegenstand oder Objecte der Reflexion macht. Daher wird erst in der Philosophie die objective Welt der Natur und des Geistes, kurz die Idee der Totalität vollkommen begriffen und in der dem allgemeinen Begriffe des Lebens angemessenen allgemeinen geistigen Form reproducirt.

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß z. B. der ästhetische Begriff irgend eines einzelnen Kunstwerks mehr sei, als das Kunstwerk selbst. Die Aesthetik kann wie die übrigen Zweige der Philosophie in die Reihe der andern Künste eintreten, wie sie in Form und Inhalt vollendet ist; eine vollkommene ästhetische Beschreibung wird an sich eben so ein wahres Kunstwerk sein, als der Kunstgegenstand, dessen Begriff sie entwickelt. Darum ist aber die kunstschöne ästhetische Entwickelung von ihrem Gegenstande so unabhängig, wie dieser von ihr. Beide stehen wie alle Künste und Kunstwerke überhaupt nicht in dem Verhältniß einer äußerlichen Rangordnung zu einander; eins ist in sich so frei als das andere.

Eben so wenig läßt sich danach behaupten: die Philosophie an sich und als solche sei schon jenes absolute Kunstwerk; im Gegentheile: wenn auch z. B. Plato innerhalb seiner Grenzen und Mittel das Höchste in seiner Art erreicht hat, wenn moderne Denker in dieser Beziehung das Großartigste geleistet haben, so ist ein solches durchaus vollkommenes philosophisches Kunstwerk noch nicht vorhanden und wird auch wohl erst gegen das Ende der geistigen Entwickelung der Menschheit möglich sein. Denn die Philosophie ist weder dann ein nach allen Seiten hin vollendetes Kunstwerk, wenn sie noch nicht die Natur und

den Gemeingeist wirklich und in Wahrheit begriffen und von ihm aus alle Erscheinungen des Lebens geistig durchdrungen und bewältigt hat, noch so lange es ihr nicht gelungen ist, den allgemeinen Begriff, der ohnehin nicht allgemein sein kann, wenn er nicht zugleich allgemein gültig und verständlich ist, in schöner und eben damit auch allgemein verständlicher Form auszuprägen. Die Schönheit der Form verlangt aber vor allen Dingen, wie alle Kunst, Befreiung des Inhaltes und der Form von allem Zufälligen, Unwesentlichen, nur einem Einzelnen oder einer bestimmten Klasse von Individuen Angehörigen. Denn Inhalt und Form der Kunst müssen wie die Ideen des Gesammtbewußtseins jedem gebildeten Geiste verständlich und zugänglich sein. Wir können deßhalb auch nicht der Ansicht beipflichten, welche die Philosophie zum ausschließlichen Eigenthum Einzelner machen will und allgemeine Verständlichkeit, Klarheit und Reinheit des Ausdrucks als der Natur der Philosophie nicht entsprechend verschmäht. Der Inhalt des Geistes der Völker und Zeiten ist Gemeingut Aller; jeder vernünftige Menschengeist ist zum Begriffe desselben befähigt und berufen, und eine vollkommene Durchbildung des Begriffs zur höchsten Klarheit und Gediegenheit, zur schönsten Vollendung der Form bleibt die wesentlichste Bedingung seiner Allgemeinheit.

Demnach ist der christlichen Kunst noch eine weite Bahn eröffnet; eine reiche, große Entwickelung steht ihr bevor; sie ist ihrem Ziel noch nicht so nahe. Da sich aber der menschliche Geist des Höchsten fähig halten darf, so ist auch zu erwarten, daß die Kunst überhaupt und besonders die Kunst der Prosa dieses höchste Ziel, alle Erscheinungen mit dem christlichen Geiste zu durchdringen und alle Ideen des Lebens zu begreifen und in einem Kunstwerke zu vereinigen, wirklich erreichen werde, eine Erwar-

tung, die auch Schiller in dem Gedichte „die Künstler“ mit den Versen ausspricht:

„Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst, umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermeß'nes Reich.
Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch.
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in eurem Arm erst sich erfreuen,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein,
Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget,
Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein,
Das malerische Thal — auf Einmal zeiget.
Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höh're, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchflieget,
In einem schwelgenden Genuß umkreist;
Je weiter sich Gedanken und Gefühle
Dem üppigeren Harmonienspiele,
Dem reichen Strom der Schönheit aufgethan —
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden;
Je schönre Räthsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höh're Höhe und immer schönre Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf —
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung,
Und — in der Wahrheit Arme wird er gleiten.

Jede Kunst hat für ihren Inhalt die sachgemäße Form und ein geeignetes Material. Die realen Künste bringen ihre Anschauungen in Form der räumlichen Gestaltung zum Vorschein. Ihr gemeinsames Element ist der Raum, der Bildungsstoff, welchem sie die Idee einbilden, der räumliche Körper in seinen verschiedenen Dimensionen und in den Verhältnissen des Lichts und der Farbe. Von den idealen Künsten bewegt sich die Musik in dem Elemente des Tons oder des bestimmten, abgemessenen Klanges; die Poesie und Prosa in dem ihren Vorstellungen und Gedanken entsprechenden Elemente der Sprache. Wie sich nun die Künste dem Inhalt und Umfange nach zu einander verhalten, so auch in Rücksicht auf Form und Material.

Je allgemeiner und unbestimmter der Inhalt der Architektur, desto sinnlicher und schwerfälliger ist ihr Material. Wie sie nur den allgemeinen Charakter des Gesammtlebens ausprägt, so bedient sie sich auch noch der großen, schweren und groben Massen der Wirklichkeit als Material und beschränkt sich auf die Form der allgemeinen Gesetze des Maßes und der Ordnung. In dem Grad aber, als der Inhalt der Skulptur vom Allgemeinen zum individuellen geistigen Leben fortschreitet, nimmt auch die Schwerfälligkeit der Darstellung ab. Wenn sie auch ihren Inhalt noch in die Form körperlicher Gestalt bringt, so bildet sie doch bereits die Masse organischer, indem sie den Geist in leiblicher Gestalt als harmonisches Ganzes vor das Auge stellt. Wie aber die Malerei das Gesammt- und Einzelleben in seiner vollen Lebendigkeit und Geistigkeit zum Inhalte hat und daher die geistige Spitze der realen Künste bildet, so benutzt sie zu ihren Zwecken das flüchtigste und unkörperlichste Material des Raumes, Licht und Farbe, und beschränkt die räumlichen

Verhältnisse auf die bloße Fläche. Statt der realen Formen giebt sie nur den Schein derselben, indem sie das Leben der Natur und des Geistes bloß durch die Vielfältigkeit der Lichtverhältnisse und den Reichthum des Farbenspiels auf der Fläche des Bildes sichtbar macht.

Idealer Natur ist das Material der Musik und der redenden Kunst. Nicht in dem materiellen Stoffe selbst kommt hier das Geistige zur Darstellung, sondern in dem durch das innere Erzittern und Schwingen des Körpers erzeugten Klang in seiner bestimmten Figuration zu Tönen und Worten. Den unmittelbaren Bewegungen und Wallungen des Gemüths, welche den Stoff der Musik ausmachen, entspricht schon im Allgemeinen der aus dem Innern des erzitternden und schwingenden Körpers hervortönende Klang, in welchem sich das unsichtbare, innere Wesen der Materie offenbart. Wie nun in der Musik das künstlerische Selbstbewußtsein die Bewegung der Empfindungen mäßigt und ordnet, so gestaltet es auch den unbestimmten Klang zu dem zwar unarticulirten, aber doch in sich selbst bestimmten Ton, und die Töne zu einem dem innern Leben des Gemüthes adäquaten Organismus von Tönen und Tonverbindungen. Wie aber das Leben des Menschen in der Vorstellung und dem Gedanken seine höchste geistige Bestimmtheit erlangt, so findet es auch erst in dem Elemente des articulirten Tones, in der Sprache, deren sich die Poesie und Prosa bedienen, seine vollkommenste, angemessenste Gestalt. Indem sich so die redende Kunst des bestimmtesten und geistigsten Darstellungsmittels bemächtigt, erhebt sie sich über die engeren Gränzen der übrigen Künste, deren Inhalt und Umfang durch die Sinnlichkeit oder Unbestimmtheit des Materials beschränkt wird, und kann jeglichen Inhalt, welcher der Vorstellung und dem Gedanken angehört, in eben so bestimmter als idealer

Form aus dem Innern herausstellen. Daher sagt auch Nizami aus Gendsch, ein neupersischer Dichter des 12. Jahrhunderts, in diesem Sinne sehr bezeichnend für die hohe Bedeutung des Wortes:

Der erste Strich der ew'gen Feder,
Es war des Wortes erster Buchstab,
Der erste Schleier war das Wort,
Der erste Abglanz war das Wort.
Bis nicht das Wort erklang im Herzen,
Verband sich Leib und Seele nicht,
Des Ew'gen Feder erster Zug
Schloß mit dem Worte auf die Welt.

Bei gemeinschaftlicher Anwendung der in Worten und Sätzen sich darstellenden Rede zur Bezeichnung der Vorstellungen, Begriffe und Gedanken, liegt der Unterschied zwischen der Darstellungsweise der Poesie und der Prosa in der Wahl des Ausdrucks und der äußern Form der Rede. Da die Poesie allen geistigen Inhalt, auch die allgemeinsten Ideen stets in individueller Form an bestimmten Gestalten, Handlungen, Lebensbildern und Beispielen darstellt, so ist auch ihre Redeform individueller, begrenzter, concreter, sinnlicher und anschaulicher. Statt des abstracten, eigentlichen Ausdrucks der Begriffe wählt sie daher vorzugsweise uneigentliche, bildliche, symbolische Bezeichnungen, welche den Begriff nicht sowohl dem Verstand, als der Phantasie und dem Gefühle veranschaulichen. Anderntheils aber individualisirt sie ihren Inhalt dadurch, daß sie die Rede an einen Rhythmus bindet, der entweder, wie z. B. in der hebräischen Poesie, in einem innern Parallelismus der Gedanken, oder, wie bei den meisten andern Völkern, in einem äußern Parallelismus der Wortformen nach ihrem Zeitmaß oder Gleichklang

besteht. Die Prosa dagegen, welche in ihrem unendlichen Gebiet alle Erscheinungen und Beobachtungen, alle Ideen und Gesetze als solche zu ihrem Inhalte macht, drückt sich in der Form aus, welche diesem Inhalt am angemessensten ist, nämlich in vorherrschend sachgemäßer, verständiger, genereller Form und bedient sich deßhalb auch der ungebundenen oder prosaischen Rede. Diese Darstellungsweise ist aber, wenn sie vollkommen den geistigen Inhalt ausspricht, die vollendetste, reinste und geistigste Form, in welcher sich jener Inhalt in seiner vollen Tiefe und Ausdehnung, seiner ganzen Klarheit und Bestimmtheit am vollständigsten ausprägen läßt.

Innerhalb des in sich geschlossenen Systems der im Vorhergehenden charakterisirten sechs Künste kommen noch zwei unselbständigere Kunstzweige von untergeordneter Natur und geringerer Bedeutung in Betracht: die Orchestik oder Tanzkunst und die Mimik, in welchen sich vorübergehend der menschliche Körper unmittelbar selbst zum Kunstwerke macht. Der Skulptur und Malerei in mancher Beziehung nahe verwandt, treten sie vorzugsweise in Begleitung der Musik und der redenden Kunst auf, deren Form und Inhalt sie sich mehr oder minder anschließen. Auch unter sich sind sie nicht scharf und bestimmt von einander gesondert, weil ihnen im Allgemeinen Inhalt und Darstellungsmittel gemeinschaftlich sind. Beide drücken innere Zustände und Handlungen durch die körperlichen Organe, Formen und Bewegungen aus und werden oft in ein und derselben Darstellung mit einander verbunden. Den wesentlichen Gegenstand der Orchestik bildet der Tanz, in so weit er, aus einem freien, geistigen und physischen Bedürfniß entsprungen, in der selbstbewußten Hervorbringung willkürlicher Bewegungen besteht, welche einen Gemüthszustand begleiten. Er vereinigt eine man=

nichfaltige Reihe rhythmischer Bewegungen des Körpers, hauptsächlich der Füße, zu einem schönen Ganzen, welches die individuellen Gefühle, Neigungen, Situationen und Leidenschaften des Menschen, so wie den allgemeinen Charakter eines Volkes in anmuthiger, graziöser und würdiger oder auch wohl grotesker Form veranschaulicht, und so die harmonische Einheit zwischen leiblicher und psychischer Bewegung darstellt. Die mimische, d. h. nachahmende Kunst wird so genannt, weil sie Gemüthsbewegungen und Handlungen ausdrückt, welche dem Darstellenden nicht der Wirklichkeit nach eigen sind, sondern nur dem Wirklichen nachgeahmt oder vielmehr künstlerisch von ihm reproducirt werden. Sie veranschaulicht den ganzen Wechsel geistiger Zustände und vor Allem auch äußere Situationen und Handlungen, theils unvollkommen als Pantomimik durch die bloße Bewegung der Stellungen, Mienen und Geberden; theils vollkommen als poetische und prosaische Mimik durch die Verbindung der körperlichen Bewegung oder Action mit dem mündlichen Vortrag. Während sich nun die äußeren Bewegungen in der Tanzkunst vornehmlich auf die Stellungen der Glieder, in der Pantomime auf Spiel und Ausdruck der Mienen und Geberden beziehen, wird in der eigentlichen Mimik, welche poetische und prosaische Kunstwerke durch äußere Darstellung versinnlicht, der schöne Ausdruck und die Bewegung der Stimme und des Vortrags zur Hauptsache.

b. Der Entwickelungsgang der Künste wird im Allgemeinen durch die Entwickelung des individuellen und nationellen Geistes bedingt. Da die Kunst erst aus dem Trieb hervorgeht, die Idee des Gemeingeistes selbst und das durch sie modificirte Leben wiederschaffend darzustellen, so wird die Entfaltung und Durchbildung dieser

Idee zur eigentlichen Entwickelung der Kunst vorausgesetzt. Sobald die religiöse Anschauung im Bewußtsein der Menschen erwacht ist, tritt zwar schon das Bedürfniß hervor, dieselbe in mannichfaltiger Weise vorzustellen. Wir finden bereits auf dieser Stufe der Unmittelbarkeit in der Regel Lieder und symbolische Darstellungen verschiedener Art, welche sich an den religiösen Cultus anschließen; einzelne Rednertalente sprechen sich in unmittelbarer Begeisterung mit Gewandtheit und Kraft, mit Gefühl und Verstand über die Interessen des Lebens aus; man sucht schon die schweren Massen der Natur, den Stein, den Fels und Wald zur Wohnung für den Gott oder zum Götterbilde zu gestalten und verbindet mit jenen Liedern einen rohen, einfachen Gesang und den Klang der Naturkörper als ursprünglichste und natürlichste Musik. Solche Versuche des unmittelbaren Volksgeistes, einen Ausdruck für die Idee zu finden, sind jedoch natürlich bloße Vorstufen der Kunst, theils in Folge des Widerstandes, welchen die äußeren Darstellungsmittel diesem Streben entgegensetzen, theils wegen mangelnder Klarheit und Sicherheit des Bewußtseins und der Phantasie. Sie sind daher meist nur symbolischer Art, deuten die Idee in einem bildlichen Zeichen an, ohne sie vollständig auszudrücken.

Erst wenn die Idee des Gemeingeistes alle Richtungen des Lebens beseelt und nach sich gebildet hat, so daß sie der Mensch im Leben verwirklicht anschaut, kann er zum Verständniß ihres Wesens gelangen und sie in angemessener Form darstellen. Aber auch dann begreift er nur eine Stufe des Lebens nach der andern; zuerst die Erscheinungen der Außenwelt, welche den nächsten Gegenstand der Beobachtung bilden, die Gestalten der Natur und die Aeußerungen des Gemeingeistes in Kirche, Staat und geselligem Verkehr, die Verhältnisse, Schicksale und Hand-

lungen der Nation. Dann wendet sich der Geist nach innen und erhebt sich zum Verständniß des individuellen Lebens. Lange hat er das Wesen der objectiven Wirklichkeit erfaßt, ehe er sich selbst erkannt. Wenn er nun beide Seiten des Lebens beobachtet und ihrem Grund und Wesen nach verstanden hat, bringt er beide in Verbindung und findet ihre wechselseitige Durchdringung. Daher entwickeln sich nun auch die Künste in drei Stufen. Zuerst kommen die Kunstzweige zur Blüthe, welche das objective Leben darstellen: Epos und Geschichtschreibung, Architektur und Kirchenmusik; dann folgen die, welche das individuelle Leben veranschaulichen: die Lyrik und die Kunst der Beredsamkeit, die Skulptur und in der Musik die Monodie oder der Gesang einer Stimme mit harmonischer Begleitung, und zuletzt gelangt das Drama, die Malerei; der dramatische Styl in der Musik und die Philosophie zur künstlerischen Reife.

In diesem Stufengange ist es nun die Poesie, welche gewöhnlich am frühesten als wahrhafte Kunst hervortritt. Die Bestrebungen, Thaten und Leiden der Nation interessiren und begeistern den Menschen zuerst und erzeugen das Bedürfniß, sie im Gedichte zu erneuern und, während sie im Leben untergehen, im poetischen Kunstwerke zu verewigen. Auch ist das Bildungselement der Poesie, die Sprache, das nächste und unmittelbarste; es leistet den geringsten Widerstand, ja der Geist fühlt von Natur den Drang in sich, den geistigen Inhalt seiner Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken durch Worte zu bestimmen. Also ist die epische Poesie in der Regel die erste eigentliche Kunst eines Volkes, und als der poetische Ausdruck des Gesammtlebens gewöhnlich aus dem dichterischen Geiste der ganzen Nation hervorgegangen und durch die gemeinsame Theilnahme Aller unmittelbar durch das Volk,

nicht künstlich durch einzelne bestimmte Dichter hervorgebracht. Weiterhin wird das Wesen der innern Welt des Gemüthes erkannt und durch die lyrische Poesie in künstlerischer Gestalt ausgeprägt. Hat sich nun jede der beiden Seiten des Lebens ihrer eigenthümlichen Bedeutung nach in der Kunst entfaltet, so wird zuletzt auch der wahre Zusammenhang beider mit Bewußtsein aufgenommen, das äußere Leben als aus dem innern entspringend angeschaut und von der dramatischen Poesie dargestellt, in welcher das Gesammt- und Einzelleben in höherer Einheit zusammen sind.

Erst nach dem Vorgange der Poesie beginnt die Prosa sich kunstmäßig zu entwickeln. Der prosaische Ausdruck als der natürliche und sachgemäßeste scheint zwar der leichteste zu sein. Dies ist jedoch nicht schlechthin der Fall. Es ist schwerer, das Wesen einer Sache in einem allgemeinen Gedanken zusammenzufassen, als eine bestimmte Vorstellung, ein individuelles Bild derselben zu entwerfen. Deßhalb ist es leichter, den geistigen Inhalt in individueller poetischer, als in allgemeiner prosaischer Form darzustellen. Hieraus erklärt sich auch, wie es kommt, daß manche Menschen, die sich in der Unterhaltung recht gut ausdrücken, darum doch keinen schönen Brief schreiben können, der nur die Stelle einer mündlichen Unterredung vertreten soll, und daß sich viele gesprächsweise so gerne des Ausdruckes „zum Beispiel" bedienen, also statt des allgemeinen Satzes lieber einen bestimmten Fall anführen, wie es auch die Poesie thut. Unter den Gattungen der Prosa steht aber, aus denselben Gründen wie bei der Poesie, die Historiographie vor der Kunst der Beredsamkeit, und diese vor der schönen philosophischen Darstellung.

An die Blüthe der epischen Poesie schließt sich ge-

wöhnlich der Anfang der bildenden Kunst. Wenn die künstlerische Phantasie des Volkes durch die Poesie gehoben und gestärkt, in der Auffassung der harmonischen Verhältnisse des Natur- und Geisteslebens geübt ist, kann sie sich auch an der Bearbeitung der materiellen Stoffe zur Darstellung geistiger Formen versuchen. Zunächst findet dann der Volksgeist in der Architektur seinen Ausdruck. Ist das Bewußtsein vom Allgemeinen zum Begriffe des Besonderen und Individuellen fortgeschritten und durch die fortgesetzte Behandlung des schweren Stoffes die Technik weiter gebildet, so folgt die der Lyrik verwandte Skulptur. Nach ihr kommt endlich die Malerei, in welcher die Kunst sich bereits über die Masse des vollen räumlichen Körpers, den sie zum bloßen Scheine herabsetzt, erhebt und den lebendigen Zusammenhang des individuellen Gegenstandes mit seinen geistigen und natürlichen Umgebungen in ähnlicher Weise erfaßt, wie es in der dramatischen Poesie der Fall ist.

Ist einmal der Mensch über die Unmittelbarkeit des Naturlauts der Empfindungen hinausgegangen und zur Bestimmtheit des sprachlichen Ausdruckes gelangt, so kehrt er nicht leicht wieder zu diesem Elemente zurück, und entdeckt erst spät den im Naturklange tief verborgenen Schatz von Tönen. Erst spät findet er die abstracten Gesetze, durch welche der Klang befähigt wird, eine reiche Welt von Gefühlen und Anschauungen zu bezeichnen. Daher tritt die Musik zuletzt als eigentliche Kunst in die Entwickelung der Künste ein. Sie beginnt mit der kirchlichen Musik, welche als der Ausdruck des Gemeingeistes und der objectiven religiösen Grundanschauung und in der großartigen Einfachheit und Maßhaltigkeit ihrer Formen dem Epos und der Architektur entspricht. Danach entwickelt sich die Musik des Liedes, die Monodie und Me-

lodie, und zuletzt erhebt sich aus Recitativ und Concert der dramatische Styl und die völlige Ausbildung einer reichen Instrumentalmusik.

Diese vollständige Ausbreitung des gesammten Kunstgebietes und die höchste allseitige Vollendung einer jeden ihm angehörigen Kunst kann indessen nur da Statt finden, wo sich der Nationalgeist durch alle Stufen einer organischen Entfaltung hin bewegt. Die geistige Entwickelung eines Volkes oder Völkerkreises hebt immer mit dem Allgemeinen, Objectiven, Aeußern und Entfernteren an und gelangt dann, immer engere Grenzen ziehend, zum Individuellen, Subjectiven, Innern und Nähern. Deßhalb herrscht bei allen Völkern zuerst der Gemeingeist in den Formen der Kirche, des Staates und der Sitte als strenges und äußerliches Gesetz, dem sich die Individuen unbedingt und demüthig unterordnen. Je mehr aber bei zunehmender Bildung die Einzelnen zum Selbstbewußtsein ihres individuellen Werthes, ihrer subjectiven geistigen Bedeutung und persönlichen Berechtigung gelangen, desto mehr machen sie sich und ihre geistigen und materiellen Forderungen und Interessen geltend. An die Stelle der objectiven Gesetzlichkeit tritt das Streben nach individueller Freiheit in allen Gebieten des Lebens und schreitet selbst bis zur höchsten Willkür und Selbstsucht fort, welche die politische, kirchliche und sittliche Gemeinschaft trennen. Wenn aber auf diese Weise die geistigen Elemente des objectiven und subjectiven Lebens ganz zur Erscheinung gekommen sind und jede der beiden Seiten für sich zu voller Selbständigkeit und Geltung gelangt ist, wenn namentlich die Individuen, sich mehr oder weniger vom Ganzen ablösend und dieses selbst dadurch zersetzend, die höchste Stufe des Selbstbewußtseins und der persönlichen Freiheit erreicht haben, dann müssen beide wieder in Wechselwirkung treten, sich

gegenseitig durchdringen und zu einem freien harmonischen Ganzen vereinigen.

Wenn aber die religiöse Idee, welche den Gemeingeist bildet und die Grundlage des kirchlichen, politischen und socialen Lebens ausmacht, eine unvollkommene ist, so wird auch die Nation, welche dieser Geist beseelt, sich nicht durch alle diese Stadien hin entwickeln, sondern auf derjenigen stehen bleiben oder selbst untergehen, welche ihrem Gemeingeiste entspricht. So stagnirt der Orient auf der ersten Stufe des Nationallebens. Daher wurden dort nicht einmal Skulptur und Lyrik, geschweige denn Drama, Malerei, Musik und Philosophie in kunstgemäßer Weise durchgebildet. Griechenland und Rom machten nur die beiden ersten Stadien durch; namentlich konnte Griechenland nicht zur höchsten Stufe des Volkslebens aufsteigen, weil ihm die Idee der Ewigkeit des individuellen Geistes und der höhern Einheit des allgemeinen und individuellen Lebens, die Idee der überirdischen Einheit verschlossen blieb. Daher brachten es auch die Griechen nur zu schönen Anfängen, aber nicht zur völligen Ausbildung des Dramas, der Malerei, der Musik und Philosophie. Dagegen finden wir jene drei Entwickelungsstadien im christlich-germanischen Völkerleben und können deßhalb auch hier erst die vollkommenste Entfaltung aller Künste erwarten.

Die großen Gegensätze, welche das Mittelalter und die neuere Zeit von einander scheiden, bezeichnen die beiden ersten Stufen des christlichen Lebens. Das Mittelalter ist die Zeit der Unmittelbarkeit, der Herrschaft des Gemeingeistes, welcher den Einzelnen zwar nicht wie in Griechenland als mechanischen, werth- und willenlosen Theil, sondern als werthvolles und berechtigtes Organ des Ganzen betrachtet, aber doch rücksichtslos an das Gesetz der Gemeinschaft fesselt. Die neuere Zeit

dagegen ist die Periode der Reflexion und geistigen Vermittelung, die freudenlose Zeit des reformatorischen und revolutionären Strebens, der Auflehnung der Individuen gegen die Macht des Bestehenden, der atomistischen Auflockerung und Auflösung des allgemeinen Verbandes in Kirche, Staat und geselligem Verkehr, kurz die Epoche der Befreiung der individuellen Ansichten, Interessen und Bestrebungen, der Willkür und des Egoismus, des Sekten- und Parteigeistes, der allgemeinen Zersplitterung in das Einzelleben.

Weil nun die christliche Idee eine ewig bleibende und in sich vollendete ist, so blüht auch das christliche Völkerleben und mit ihm die christliche Kunst der dritten und höchsten Stufe geistiger Entwickelung entgegen. Wenn die Durchdringung des christlichen Gemeingeistes und seiner Formen durch den individuellen Geist und sein Wissen und Wollen erfolgt ist, dann treten beide in Wechselwirkung und das rechte Verhältniß zu einander und versöhnen sich zu einer vollkommenen, harmonischen Einheit. Die Formen des Lebens tragen dann wieder das Gepräge des Gemeingeistes, aber des Gemeingeistes, wie er durch den individuellen Geist zur Freiheit gelangt ist, einer Freiheit und Geistigkeit, welche sich allen Beziehungen und Aeußerungen des Lebens mittheilen wird. Der Einzelne wird nicht mehr gebunden unmittelbar und unbewußt im Ganzen dahin leben und sich nur willenlos und gezwungen demselben fügen, sondern wie sich das Epos und die Lyrik im Drama zu einem höhern Ganzen vereinigen, wie die Malerei die schönsten Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der Architektur und Plastik harmonisch verbindet, so werden sich die individuellen Geister mit dem allgemeinen Gesetze zu einer neuen und schönern Einheit zusammenschließen. Sie bemächtigen sich mit Freiheit der Idee des

Gemeingeistes und erheben sie von Neuem, nun nicht mehr aus unbewußtem Drange oder gezwungen, sondern aus freiem Willen und selbstbewußt als die allgemein anerkannte Wahrheit zur höchsten geistigen Macht, zum objectiven Gesetze alles subjectiven Lebens, und freuen sich dann lebend und wirkend auf dem Boden eines freien gemeinsamen Nationallebens. Dieses selbst aber wird, durch die Geistigkeit der Individuen erfüllt und Alle mit dem Band einer Idee umfassend, das unendliche Bild einer in sich harmonisch gegliederten, vollendeten Welt darstellen.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

Druckfehler.

Wegen der Entfernung des Druckorts konnte der Verfasser die Correctur nicht selbst besorgen. Der Leser wird daher gebeten, nachstehende Druckfehler gütigst zu verbessern und unwesentlichere Versehen entschuldigen zu wollen.

Seite 15 Zeile 9 von oben statt gemessenen lies angemessenen.
„ 33 „ 14 v. o. st. ist namlich der l. ist der.
„ 36 „ 10 von unten st. wieder l. wird er.
„ 42 „ 17 v. o. st. lieblichen l. leiblichen.
„ 51 „ 3 v. u. st. entstehenden l. entgegenstehenden.
„ 79 „ 5 v. o. st. nun l. nur.
„ 88 „ 11 v. u. st. Aeschylos l. Aeschylus.
„ 95 „ 15 v. o. st. größeren l. von größerer.
„ 95 „ 18 v. o. st. wie l. wenn.
„ 97 „ 1 v. u. st. verbannt l. verbeut.
„ 100 „ 12 v. o. st. umgebenden als l. umgebenden Gestalten als.
„ 105 „ 3 v. u. st. beührt l. berührt.
„ 108 „ 10 v. o. st. Wie l. Wenn.
„ 110 „ 10 v. o. st. zu l. z. B.
„ 110 „ 12 v. o. st. Stüpel l. Rüpel.
„ 121 „ 13 v. o. st. tragisch l. tropisch.
„ 126 „ 5 v. o. st. hinter Antlitze setze d. Komma hinter willkürliche.
„ 127 „ 17 v. o. st. der unabsichtlichen l. den unabsichtlichen.
„ 152 „ 3 v. u. st. politheistischen l. polytheistischen.
„ 161 „ 1 v. o. st. stellungsmittel l. Darstellungsmittel.
„ 164 „ 15 v. u. st. eigentliche l. eigenthümliche.
„ 170 „ 5 v. u. st. uns l. aus.
„ 191 „ 8 v. u. st. Sofisen l. Sofis.
„ 194 „ 10 v. u. st. Es l. Er.
„ 203 „ 5 v. o. st. Dieser l. Diesen.
„ 213 „ 2 v. u. st. Feryd l. Ferid.
„ 214 „ 2 v. u. st. als mir l. mir als.
„ 220 „ 7 v. u. vor Die polytheistischen fehlt b.

Seite 221 Zeile 4 v. u. st. von l. vor.
„ 236 „ 17 v. o. st. eben l. aber:
„ 237 „ 2 v. u. st. demnach l. dennoch.
„ 238 „ 7 u. 8 v. o. st. in den Grenzen l. in dem Ganzen.
„ 238 „ 14 v. o. st. der l. den.
„ 238 „ 5 v. u. st. und starre l. unter starre.
„ 246 „ 13 v. u. st. nicht hinsichtlich l. nicht immer hinsichtlich.
„ 247 „ 1 v. o. st. einem l. zu einem.
„ 247 „ 7 v. u. st. nur l. nun.
„ 247 „ 5 v. u. st. vor l. von.
„ 253 „ 10 v. u. st. das l. der.
„ 255 „ 3 v. o. st. Kampf l. Der Kampf.
„ 255 „ 7 v. o. st. Anspannung l. Die Anspannung.
„ 273 „ 12 v. u. st. auch des Allgemeinen l. auf das Allgemeine.
„ 284 „ 9 v. o. st. verwebten l. gewebten.
„ 294 „ 11 v. o. st. allgemeine Idee l. allgemeine Ideen.
„ 296 „ 11 v. o. st. idee l. ideen.
„ 297 „ 14 v. o. st. wie l. wenn.
„ 299 „ 6 v. u. st. Höhe l. Höhn.
„ 301 „ 5 v. u. st. Gränzen l. Grenzen.
„ 306 „ 4 v. o. st. erkannt l. erkennt.
„ 306 „ 16 v. o. st. Semikolon hinter Malerei setze Komma, und so mehrmals.
„ 307 „ 7 v. o. st. mit l. in's.










APR 82
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962



